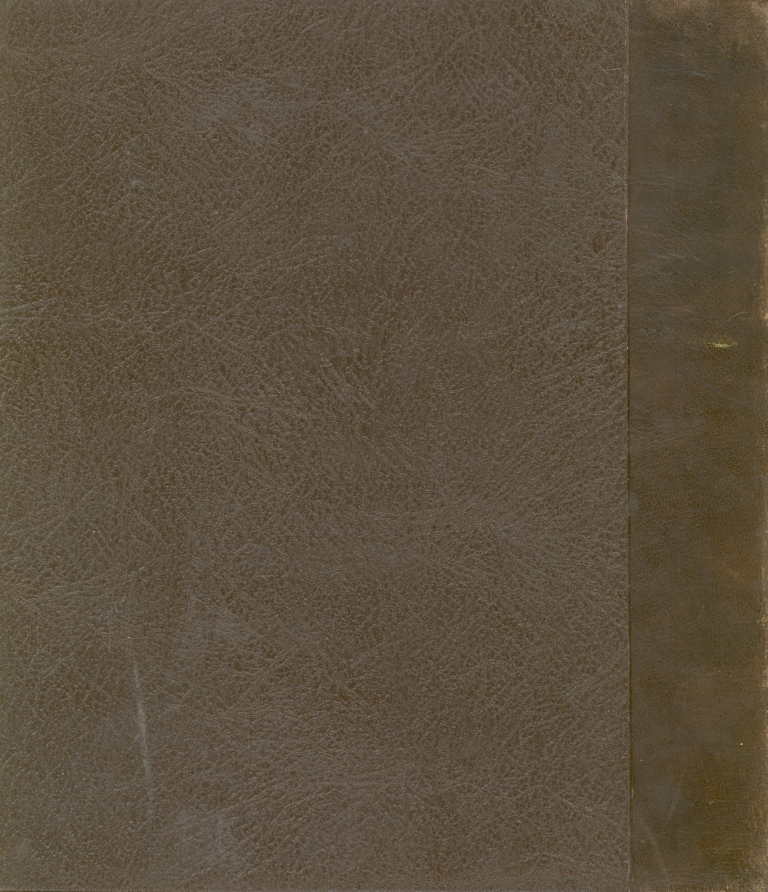
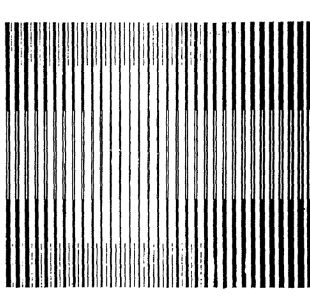


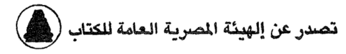


إبداع
العدد السابع • يوليو ١٩٩٤
مسكويه رسالة الخوف من الموت
جاذبية سرى وفرحة الحياة
مختار العطار
شعر ما بعد السبعينيات
«دراسة ونصوص جديدة»



مجلة الأدب والفن
تصدر أول كل شهر





تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب

الأسعار خارج جمهورية مصر العربية :

سوريا ٦٠ ليرة ــ لبنان ٢,٢٥٠ ليرة ــ الأردن ١,٢٥٠ دينار ــ الكويت ٧٥٠ فلس ــ تونس ٣ دينارات ــ المغرب ٣٠ درهما ــ البحرين ١,٢٠٠ دينار ــ الدوحة ١٢ ريالا ــ ابو ظبى ١٢ درهما ــ دبى ١٢ درهما ــ مسقط ١٢ درهما .

الاشتراكات من الداخل :

عن سنة (١٢ عددا) ١٨ جنيهاً مصرياً شاملًا البريد .

وترسل الاشتراكات بحوالة بريدية حكومية أو شيك باسم الهيئة المصرية العامة للكتاب (مجلة إبداع) .

الاشتراكات من الخارج :

عن سنة (١٢ عددا) ٢١ دولاراً للأفراد ٤٣,٠ دولاراً للهيئات مضافاً إليها مصاريف البريد . البلاد العربية ما يعادل ٦ دولارات ، وامريكا وأوروبا ١٨ دولاراً .

المراسلات والاشتراكات على العنوان التالى :

مجلة إبداع ٢٧ شارع عبد الخالق ثروت ــ الدور الخامس ــ ص : ب ٦٢٦ ــ تليفون : ٢٩٣٨٦٩١ القاهرة . فاكسيميلى : ٧٥٤٢١٣ .

الثمن : واحد ونصف جنيه .



السنة الثانية عشرة • يوليو ١٩٩٤ م • محرم ١٤١٤ هـ

هـذا العـــدد

أحمد عبد المعطى حجازى

القيمة المادية مهمة .. والقيمة المعنوية أهم !

يبدو أن شعور المثقفين المصريين بالقلق على مصير جوائز الدولة التقديرية والتشجيعية، وما صارت إليه قيمتها المادية من تواضع، وقيمتها المعنوية من تراجع، قد انتقل إلى وزارة الثقافة التى أعدت مشروعا يرفع القيمة المادية للجوائز الموجودة، مع استحداث جائزتين أخريين تسمى إحداهما جائزة التفوق وهى وسط بين التشجيعية والتقديرية، وتسمى الأخرى جائزة النيل الكبرى وستكون أرفع تاج يتوج به واحد ممن بلغوا القمة كل عام.

وإذا تمت الموافقة على هذا المشروع فى مجلس الوزراء ثم فى مجلس الشعب، فسوف ترتفع قيمة الجائزة التشجيعية إلى خمسة آلاف جنيه، والجائزة التقديرية إلى خمسة وعشرين ألفا، أما جائزة التفوق فالمقترح أن تكون خمسة عشر ألفا، وأن تكون جائزة النيل الكبرى مائة ألف.

ولا شك فى أن هذه المبادرة دليل واضح على اتجاه المسئولين إلى حماية جوائز الدولة واستعادة ما كان لها فى النفوس من هيبة واحترام.

ولا شك أيضا فى أن رفع القيمة المادية لهذه الجوائز وتدعيمها بجائزتين جديدتين إنجاز فعال لا يوفر الهيبة والاحترام لجوائز الدولة وحدها، بل يوفرهما للثقافة المصرية وللمثقفين المصريين جميعا.

ونحن نعلم أن هناك عدة جوائز عربية مغرية بما لها جميعا من قيمة مادية ضخمة، وبما أصبح لبعضها من احترام نالته بنزاهة القائمين عليها، وحرصهم على بناء سمعتها، وبما للفائزين بها من مكانة مشهودة يقر بها النقاد والجمهور. ومن هنا جمعت بعض هذه الجوائز العربية بين القيمة المادية والقيمة المعنوية.

هذه الجوائز المرصودة للكتاب والشعراء والنقاد والمفكرين العرب على اختلاف أقطارهم أصبح لها تأثير واضح فى مصر بالذات. فمصر تضم أكبر عدد من المشاهير الجديرين بالتكريم، على حين أن القيمة المادية للجوائز المصرية الحالية أصبحت متواضعة جدا لا يستغنى بها الكاتب المصرى، كما أن قيمتها المعنوية اهتزت كثيرا فى السنوات الأخيرة بمنحها لبعض من يختلف الناس على مكانتهم أو يشكون فيها شكا كبيرا.

لهذا أصبح الكاتب المصرى يطمع فى أية جائزة عربية ولو كانت قيمتها المعنوية ضعيفة أو كانت سمعتها غير مشجعة؛ لأن قيمتها المادية الضخمة تقطع تردده وتغريه بالقبول، وربما أغرته بأن يبذل فى سبيل الحصول عليها ما لا ينبغى أن يبذل أو يبتذل. فإذا تركنا الكاتب المصرى أمام الإغراء المادى وحده مجردا من حماية وطنه عرَّضناه لتقديم تنازلات لابد أن يقدمها حتى يفوز بجائزة من هذه الجوائز التى نعلم أن بعضها لا يُمنح إلا بشروط يأباها من يحترمون أنفسهم ويعتزون بأفكارهم ومواهبهم.

فإذا علم الكاتب أو الشاعر أو الناقد أو المفكر المصرى أن له فى وطنه جائزة محترمة تنتظره إذا أدى واجبه على الوجه الأكمل ترفَّع عن قبول الجائزة الضعيفة أو المشروطة بشروط فكرية أو سياسية أو عملية يرفضها.

غير أن رفع القيمة المادية لجوائزنا لا يكفى وحده لتوفير الهيبة والاحترام لها.

إن القيمة المعنوية للجائزة هى الأهم. والقيمة المعنوية تتحقق إذا كان المُحكَّمون ممن تُطلَب شهادتهم وتُسمع كلمتهم ولا يُشك فى نزاهتهم، وإذا كان الفائزون بالجائزة ممن لا يختلف الناس على جدارتهم مهما اختلفوا حول من هو الأجدر من غيره.

ولو أنك خيرت كاتبا حقيقيا بين جائزة بألف جنيه حصل عليها **طه حسين، والعقاد، والحكيم**، وجائزة أخرى بأضعاف هذا المبلغ حصل عليها فلان وسواه ممن يتبادلون المنافع أو يستجدون المكافأة لاختار الجائزة الأولى وهو الرابح.

وقد لا يعلم الكثيرون أن أرفع جائزة أدبية فى فرنسا، وهى جائزة **جونكور** المخصصة للقصة ليست لها إلا قيمة مادية رمزية - خمسين فرنكا، أى حوالى ثلاثين جنيها مصريا! - لكن قيمتها المعنوية هائلة، فقد فاز بها أمثال **جورج ديهامل، ومارسيل بروست، واندريه مالرو، وسيمون دو بوفوار**. ولأن لها هذا الرصيد المعنوى بالإضافة إلى ثقة جمهور القراء فى كفاءة المحكمين فيها ونزاهتهم، فالفائز الجديد بها يتحول بين يوم وليلة إلى نجم لامع لأنه وريث هؤلاء الأسلاف العظام. وعندئذ يرتفع توزيع كتبه من بضعة آلاف إلى بضع مئات من الآلاف، ثم يكون فوزه بالجائزة سبيلا إلى ترجمة أعماله إلى اللغات الأوربية الأخرى. وهكذا يحصل على العائد المادى الضخم عن طريق التقدير المعنوى العادل.

ولو أننا اكتفينا برفع القيمة المادية لجوائزنا وظلت هذه الجوائز تمنح لمن لا يستحقونها لخسرنا المال دون أن تربح الثقافة.

لهذا أرى أن المشروع الجديد بحاجة إلى مشروع آخر يحدد شروط الحصول على الجائزة بدقة وتفصيل، كما يعيد النظر فى طريقة الترشيح وطريقة التحكيم ليسد الثغرات التى ينفذ منها المفسدون!

ميلاد حنا

الإيجيبتومانيا أو الوله بمصر



«الإيجيبتومانيا» أو «الولة بمصر» هل تنتقل عدواه من الغرب لأحفاد الفراعنة؟ د. ميلاد حنا

تنقل لنا الجرائد ووكالات الأنباء، الحمى التى تجتاح أوروبا بالوله والشغف والغرام بالحضارة الفرعونية القديمة إلى الحد الذى تصفه الجرائد الفرنسية الشهيرة بالجنون المصرى أو «**الإيجيبتومانيا**» ولا أستطيع أن أجد لذلك تعليلا واضحا؛ لأن «الغرام» بحضارتنا الفرعونية فى الغرب غرام قديم يعود للعصور الوسطى، حتى اعتقدت ـ خطأ أو صوابا ـ أن الغرب هو الذى اكتشف لنا آثارنا القديمة، وأن الأمر فى حاجة ماسة لأن نعيد نحن **المصريين** اكتشاف حضارتنا القديمة؛ لأن معرفتنا بها ـ فى الأغلب الأعم ـ ضئيلة سطحية غير متعمقة، ولولا أن أهرامات الجيزة كانت من الضخامة بحيث لا يمكن للبشر أو للعواصف الرملية أن تغطيها. لكن قد تنكرنا لأهرامات الجيزة الشامخة، وربما لعشرات الأهرامات الأخرى المنتشرة من أهرامات الجيزة شمالا قرب القاهرة إلى هرم دهشور وسنفرو جنوبا مرورا بهرم سقارة المدرج والشهير.

لقد أقام متحف **اللوفر** فى عاصمة النور باريس والتى أخذت اسمها ـ فيما يقال ـ من خلال عبارة «**فاربا ايزيس**» أى «ايزيس بنت فرعون» والتى تحولت لتكون «باريس» معرضا ضخما سوف يستمر إلى منتصف أبريل ١٩٩٤ ليقدم رؤية أوروبا لمصر الفرعونية والتى جمعت مادتها العلمية من الدول الأوروبية: فرنسا ـ إيطاليا ـ هولندا، فجاء هذا المعرض صيحة فى صحراء مصر أن تنتبه إلى تراثنا والتى اهتم به الغرب مقرونا بعصر النهضة والعلمانية الأوروبية وكم كنت أود أن تهتم مصر بما فيها أجهزة وزارة الثقافة لكى تنقل لنا هذه المعلومات والبيانات، كم كنت أتوقع أن يثير مثل هذا المعرض ـ عن تاريخ مصر ـ شهية وزارة الإعلام وأجهزة التليفزيون المصرى ـ والذى وقع تحت تأثير أجهزة وفكر

الإعلام فى دول قريبة تفرض علينا قيمها وفكرها حتى تخلفنا وأصبحنا مثلها ـ نقول، كنت أود أن تسافر بعثة من التليفزيون المصرى لكى «تحج» لهذا المعرض الفريد من نوعه، فتنقل لنا، ليس فقط المعرض والتاريخ ـ ولكن مشاعر البشر الذين يتعرفون على المعرض فى حب وشغف لهذا التراث حتى أصيب الناس بـ **«الإيجيبتومانيا»**، لنتعرف على سبب الانبهار، لعل عدوى هذا الشغف بمصر ينتقل إلى شعب مصر سلالة الفراعنة.

جاء فى التقارير الصحفية التى أذيعت لتسجل بعض ما جاء فى هذا المعرض ـ ولا أجد بأساً من تكرارها لقراء الثقافة الرفيعة فى مجلة **«إبداع»** أن البداية كانت فى القرن السابع عشر عندما وضع الفرنسى **بنوا دى مايية** أول خريطة حديثة لمصر بعد زيارته لها حيث سجل مجرى النيل وعليه مواقع أماكن الآثار فى الأقصر ووادى الملوك ومعابد الكرنك وأبو سمبل وأسوان، ثم أصدر **ميشيل ديفاختر** موسوعة سجل فيها جرد للآثار المصرية عام ١٦٨٤.

وجاء القرن الثامن عشر فاتحة فخمة لاكتشافات متعددة للآثار الفرعونية يذكر منها **«وثائق آثار طيبة»** **لفريدريك نوروون**، ثم كتب الرحالة البريطانى **«القس ريشارد بوكوك»** ثم الفرنسى **كلود لوى فورمون والقس جان تيراسون** وغيرهم حيث انتقلت عدوى الشغف لتراث الفراعنة إلى تخصصات أخرى بخلاف علماء الآثار، وظهرت اهتمامات مماثلة فى مجالات الموسيقى والفلك وعلم الاجتماع والشعر وغيرها، مما كان أحد أسباب المناخ العام الذى دفع **نابليون بونابرت** لغزو مصر، ومن هنا فإن الرأى عندى هو أن الحملة الفرنسية كانت ذات أهداف ثقافية أكثر منها لأغراض الاستعمار أو استغلال الثروات المصرية ولكن هذا الرأى قد يثير جدلا سياسيا ـ ليس هذا موضعه ـ فنحن فى مجال الفكر المتعمق غير المنحاز والموضوعى فى مجلة **«إبداع»**.

ومما يؤيد وجهة نظرى أن نابليون قد استقدم معه مجموعة هائلة من العلماء والفنانين الذين سجلوا مشاهداتهم فى كتب **«وصف مصر»** والتى ستظل مستندا ووثيقة تاريخية هامة لتلك الحقبة التى كانت مصر تعيش فيها فى ظلام الخلافة العثمانية، غير واعية بما يحمله جوف مصر من كنوز ثقافية لحضارات قديمة أدركها الغرب ونحن نيام.

وفى وسط كل ذلك الزخم لاهتمام الغرب الأوروبى بحضارة الفراعنة يقف **«شامبليون»** شامخا لأن معاناته واجتهاداته لفك رموز حجر رشيد يعتبر نقطة تحول أساسية فى كل ما يتعلق بحضارة الفراعنة ـ ويرجع تاريخ هذا الحجر إلى عام ١٩٦ ق.م ليسجل مناسبة تتويج بطليموس الخامس ـ فقبل فك رموز حجر رشيد، كانت آثار الفراعنة مجرد حجارة تبهر الألباب بضخامتها ودقة نحتها وبقاء أصباغها أى كانت أحجار غير ناطقة، أما الجهد العلمى الضخم الذى بذله شامبليون فقد فتح الباب واسعا لإمكان قراءة وفك رموز الكتابة الهيروغليفية بمقارنتها بذات النص المكتوب على الحجر لكل من الكتابة الديموميقيه وهى الكتابة لذات اللغة المصرية القديمة والتى تطورت لتكتب بحروف أبسط من الرموز والحروف الهيروغليفية ثم بالمقارنة بالترجمة المكتوبة باللغة اليونانية القديمة وكانت لغه معروفة لدى شامبليون (١٧٩٠ ـ ١٨٣٢).

وهكذا جاءت دراسات وقدرات وبحوث شامبليون

لتكون ميلادا جديدا لعلم المصريات EGYPTOLOGY والذى بدأ الاهتمام به فى الجامعات الأوروبية وأنشىء بالفعل عدة كراسى أستاذية للتعمق فى دراسة التراث الفرعونى القديم، وقد تم ذلك فى أوروبا قبل أن تدرك مصر ذلك بسندات طويلة وظل علم المصريات (وأحيانا القبطيات) موضع اهتمام الغرب إلى أن تم فتح شهية الجامعة المصرية فتم إنشاء كلية الآداب وأقسام التاريخ بها ثم كلية الآثار.

ومنذ منتصف القرن التاسع عشر زحف إلى مصر عشرات المهتمين بآثار الفراعنة، وحمل الأفراد والبعثات العلمية مئات وربما آلاف القطع من الآثار بعضها ضخم وكبير مثل المسلات الموجود إحداها فى وسط ميدان **كونكورد** فى باريس والآخر على شاطىء نهر **التيمس** فى لندن، وكذلك رأس نفرتيتى فى برلين وغيرها الصغير والتى كان يحمل مع الباحث نفسه ويصحبته بالبواخر فقد انتشرت فى كل أنحاء العالم .

وأذكر عندما كنت طالبا للدكتوراه فى الهندسة بجامعة سانت اندروز فى اسكتلندا أن زرت متحف فى مدينة **بيرث Perth** المجاورة للجامعة ودهشت - كمصرى - كيف أن هذا المتحف الصغير فى مدينة غير مشهورة فى اسكتلندا كان يحتوى قسماً خاصا بالمصريات، فشعرت بالزهو والاعتزاز، وكانت مشاعرى وقتها - وحتى الآن - متضاربة، فيما إذا كان «تهريبها» من مصر كان خيرا لمصر (وللبشرية والثقافة الإنسانية) أم كان الواجب عدم خروجها، ووقتها لم نكن نملك القدرة على ذلك بل لم نكن ندرك أهم ما لدينا من كنوز ممثلة فى هذه الأحجار بما تحمل من نقوش غير مقروءة ولا مفهومة من المصريين وبالتالى غير مقدرة أو مثمنة.

ولكننى أدرك الآن أن هذه الحقبة من عصر **«النهب العظيم»** للآثار المصرية لم يكن شرا كاملا، فوجود هذا الكم الهائل من الآثار فى كل متاحف الغرب وحتى ميادينها، لهو دعاية ثقافية لمصر وعلينا أن نستثمره فى كافة النواحى.

ومرة أخرى يعود الفضل لعالم مصريات غربى وهو **أوجوست مارييت** والذى نبه الخديوى **سعيد** باشا وأقنعه بأن الآثار تسرق ولابد من حفظها وتقرر إنشاء المتحف المصرى لأول مرة لحفظ الآثار الفرعونية فى بولاق ولولا ذلك لاستمر تدفق الآثار الملقى بها فى الصحراء دون حفظ أو حراسة جادة أو تسجيل نهبا لمزيد من السرقة والبيع والتجارة.

وظل اهتمام فرنسا بالتراث الفرعونى مستمرا، ففى عام ١٨٦٧ أقيم المعرض الدولى فى باريس، وقد عرض فى هذا المعرض الدولى الهام العديد من آثار الفراعنة والتى نقلت من المتحف المصرى ولكنها للأسف لم تعد لمصر بل ظلت فى فرنسا.

وبعد **مارييت** جاء **ماسبيرو** وهو المتيم بالتراث الفرعونى إذ هو الذى أنشأ المتحف المصرى فى موقعه الحالى بميدان التحرير بالقاهرة وهو الذى نسقه فى وضعه الحالى وبعده جاء **دريتون** وغيره إلى أن دخل المصريون هذا الميدان وسيظل الأمر على هذا النحو فيما يبدو - «أن يتم إنشاء مجموعة المتاحف الجديدة قرب أهرامات الجيزة ربما فى القرن ٢١.

إن كل هذا الاهتمام فى الغرب بمصر الفرعونية عبر ثلاثة قرون، لا أجد له صدى بذات القدر من الهوس أو الفخر داخل مصر، ليس فى الطبقات الشعبية فحسب وإنما فى مجال المثقفين والمتعلمين والجامعيين وبالذات

بالنسبة للشباب وقد أثار هذا الأمر اهتمامى وجعلنى أحاول فحص أسبابه وتذكرت كيف أننى فى مقابلة خاصة رتبتها بين قداسة البابا شنودة الثالث بطريرك الأقباط وبين الأستاذ الكاتب الكبير **محمد حسنين هيكل**، عقب أن عاد البابا إلى ممارسة سلطاته فى يناير ١٩٨٥، فكان أن تطرق الحديث عن الأسباب والظروف التاريخية التى أدت إلى إغفال ذكر وتحديد اسم فرعون مصر وقت خروج اليهود من مصر.

فكان أن أجاب البابا بذكاء وفى ضوء تراثه المصرى وقال إننا فى مصر عندما نكره شخص فإننا عادة نذكره بعبارة «فلان اللى ما يتساماش» أى الذى لا يذكر اسمه كناية عن عدم الحب أو التقدير وربما تحاشيا من بطشه، ولذلك فالمشاهد أن كل من التوراة (أى العهد القديم أى **كتاب اليهود**) ثم العهد الجديد (**كتاب المسيحيين**) ثم القرآن (**كتاب المسلمين**)، لم يذكروا اسم فرعون المرتبط بواقعة خروج اليهود من مصر.

وأذكر أيضا أنه فى حوار خاص مع المرشد العام الأستاذ **حامد أبو النصر** حول الشخصية المصرية، أن ذكرت ملخص ما سجلته فى كتابى «**الأعمدة السبعة فى الشخصية المصرية**» وكيف أن المصرى متأثر بالرقائق الحضارية الأربعة التى مرت بتاريخ مصر وهى الحقبة الفرعونية تعلوها الحقبة «اليونانية ـ الرومانية» وهى متداخله تاريخيا مع الحقبة المسيحية القبطية ثم تأتى الحقبة الرابعة الإسلامية بكل ما تحمل من رقائق جزئية، فكان أن استوقفنى المرشد العام للإخوان المسلمين قائلا: نحن نحبك يا **د. ميلاد**، ونعترف بكل من الحقبه القبطية والإسلامية أما الحديث عن الحقبة الفرعونية أو اليونانية ـ الرومانية، فهى مراحل لا نعترف بها لأنها تذكرنا بعبادة الأوثان والعصر الجاهلى ولذلك نحن «**كتابيين**» نعترف ونعتز بالمسيحية والإسلام أما ما قبل ذلك فلا.

هذه قصص قد فكت الألغاز أمامى، وكما جاءت المقارنة بين الكتابات الهيروغليفية والديموتيقية واليونانية لكى تفك لنا ــ من خلال عبقرية شامبليون ـ أسرار الكتابات الفرعونية القديمة، هكذا جاءت تلك القصص التى سمعتها لتفك لى أسرار عدم إقبال المصريين على تراثهم الفرعونى، ثم الابتعاد تماما عن الحقبة المسماه بـ «اليونانية ـ الرومانية».

وأتصور أن نقطة البداية كان فى أن تراث المصريين القدماء نظراً لقدمه وعمقه التاريخى قد اندثر تماما، وانتقلت البشرية بعده إلى حقبة حضارات البحر الأبيض المتوسط أو ما يمكن أن نسميه حقبة «**الديانات السماوية**»، والتى بدأت ولا شك مع اليهودية وقد استطاع الشعب اليهودى أن يجمع تراثه بالقسوة والجحود لأنه اضطهد بنو اسرائيل وهو الأمر الذى دفعهم بزعامة وقيادة موسى النبى للخروج من مصر ولسنا بصدد تحقيق تاريخى عما جاء فى النصوص الفرعونية اى ما سجل على الآثار المصرية القديمة لواقعة خروج بنى اسرائيل، فلا زال هذا الأمر يكتنفه غموض شديد وموضع اجتهادات علمية لم تستقر بعد، وغالبا ما يكون تداولها أو نشرها فى مجلات علمية صعباً نظرا لحساسيتها للكافة غير أن ما رغبت فى طرحه هو أن الصورة الذهنية لنا عن الفراعنة قد اخذناها من كتبنا المقدسة وهو الأمر الذى يوفر لنا الرغبة فى الاستزادة من المعرفة عن المصريين القدماء، ومن ثم علينا أن نغير تثقيف أنفسنا عن جدودنا الفراعنة من خلال المستندات التاريخية الفعلية أى من خلال الآثار وأوراق البردى ذاتها .

وبعد هذه المقدمة - والتى أتصورها طويلة نسبيا - نأتى إلى التساؤل: ولماذا الاهتمام بطرح التعمق فى تاريخ الفراعنة الآن، فإذا كان موضع اهتمام الغرب - منذ نحو ثلاثة قرون على الأقل - فهذا شأنهم، وقد يكون ذلك مجرد معرفة لتقييم الحضارات القديمة التى اندثرت، فلماذا نهتم نحن - أبناء وأحفاد الفراعنة - بتاريخ الجدود الأقدمين، وهو الأمر الذى أود أن أطرحه للحوار من خلال هذا المقال، هناك نظريات يطرحها بعض الجيران تقول أن الفراعنة بكل عظمتهم وانجازاتهم قد اختفوا وأننا نحن المصريين المعاصرين لا نمت بصلة إليهم، ومن ثم فإن إهتمامنا بجذورنا سوف يؤكد لنا ولهم - كما هى الحقيقة - التواصل التاريخى، ومن خلال بحثنا عن ثروتنا الثقافية - الموغلة فى القدم - سوف نكتشف الاستمرارية ممثلة فى العادات والتقاليد والأمثال الشعبية والموسيقى والفن أى فى التركيبة النفسية، وسيكون ذلك حافزا لنا لبلوغ ما وصلوا إليه.

وفى هذا الأمر، فقد توجد حساسية فى فحص الأساطير الدينية عند الفراعنة لأن العقل لن يستطع إلا أن يقارن بين علامة عنخ عند الفراعنة وعلامة الصليب عند المسيحيين أو أن يربط بين ثالوث طيبة والثالوث المقدس، وغير ذلك من أمور لها حساسيتها، على الرغم من وضوحها ومن أن الغرب قد كتب عنها كثيراً، ولكن تراث الفراعنة أكبر وأشمل من المعتقد الدينى، فهناك مجموعة العلوم الطبيعية والكيمياء والفلك والرياضة والهندسة Geamcrry وتطبيقاتها فى الطب وهندسة التشييد وغيرها وكلها علوم فيزائية بديعة وملهمة، ولكن بجوار ذلك يوجد الشعر والأدب والقصة والفن والنحت وغيرها أى كل ما يسمى الآن بالعلوم الإنسانية، وهو مجال هائل لم يستكمل اكتشافه بعد، وهناك مجال الاجتهاد لمزيد من المعرفة لدراسة الطب والتحنيط والعقاقير عند الفراعنة كتحدى لأساتذة الطب. وهناك مقارنات بديعة فى مجال الزراعة مسجلة بالفعل فى متحف خاص داخل إطار مجموعة متاحف الزراعة بالدقى، وهناك تحد لأساتذة الهندسة على كافة تخصصاتها لمعرفة مجال مواد البناء بما فيها ما يقابل الأسمنتات وطرق قطع الحجارة ونقلها ورفعها وكيفية عمل الرسومات المعمارية والإنشائية للمعابد ومفاهيم الفراعنة فى مجال ميكانيكا التربة وطريقة عمل الأساسات، وكذلك المجال المعمارى وهندسة الرى وغيرها كثيرا .

وأذكر أن صديقا وزميلا لى هو د. **ديرك براولى** أستاذ الهندسة الميكانيكة فى جامعة ليدز بانجلترا، أن جاء إلىّ منذ سنوات وطلب زيارة خاصة للمتحف المصرى لمعرفة كيف كان تصميم مركبة رمسيس وأسلوب تحرك العجلة الدائرية على المحور الحامل للمركبة ذاتها وما هى المادة التى استخدمت للتشحيم وكيفية المحافظة على مادة الشحم دون تسرب وما هو أسلوب الصيانة والفك والتركيب وطريقة امتصاص الصدمات نتيجة الطبات فى حركة المركبة السريعة.

وأتصور أن ما من استاذ جامعى يهوى التاريخ، إلا ويجد ضالة فى الربط بين تخصصة وكيف كان عليه الحال عند الفراعنة لأن الحقبة الفرعونية المكتوبة والمسجلة (لها قدر معقول من الآثار والمعلومات) تصل وحدها إلى ما تتعدى ٣٠٠٠ سنة بينما تاريخ البشرية كله منذ ظهور المسيحية حتى الآن لم يتجاوز ٢٠٠٠ سنة.

ومن هنا، فإن الحماس لدراسة الحضارة الفرعونية بكل ما تحمل من تفاصيل علمية وانسانية لم نتعرف

عليها بعد، ولهو أمر يدعم الانتماء الوطنى، وإذا كان هناك مجموعة بشرية تتحمس وتهتم لهذه القضية، فمن المنطقى أن يكون ذلك من نصيب المصريين وليس الغرب وقديما قالوا «**جحا أولى بلحم ثورة**»

ويدفعنى هذا الأمر، لأروى وأسجل ما هو معروف من «البهدلة» التى تعانيها «أجساد» المصريين القدماء من ملوك وأمراء وأميرات، فقد بذل الفراعنة جهدا علميا مضنياً ـ بل لعله خارقا ومعجزا بكل المقاييس ـ لإمكان تحنيط هذه الأجساد أى حفظها آلاف السنين دون تلف، وكنا متصورين أنها من أسرار الفراعنة إلى أن تم فك ألغاز التحنيط شيئا فشيئا، واتضح أنها كانت عمليات معقدة لها متخصصون فى التشريح وكيفية استخراج المخ من الأنف وإخراج الأحشاء وتجفيف جوف الإنسان مع الإبقاء على القلب (لأسباب دينية وهى فى اعتقادهم أنه مكان الضمير الذى يوزن عند محاسبة المتوفى).

وقد نهب الأوروبيون عشرات ومئات من هذه الموميات المنتشرة فى كل أنحاء العالم الآن، إلى أن جاء **ماسبيرو** وجمعها ونقلها إلى المتحف المصرى مع مطلع هذا القرن، ولكن **اسماعيل صدقى** باشا (وامعانا فى السخرية بكل من الفراعنة الأقدمين والمحدثين ونكاية فى حزب الوفد) قرر نقلها إلى المدفن الذى كان قد أعد لنقل رفات زعيم الحركة الوطنية **سعد زغلول**، فنقلت هذه الموميات إلى المدفن بالفعل عام ١٩٢٩، وعندما عاد حزب الوفد إلى الحكم وتقرر نقل رفات زعيم الوفد إلى ضريح سعد الحالى (المبنى على الطراز الفرعونى) والموجود بمنطقة السيدة **زينب** وقرب دواوين الوزارات وميدان لاظوغلى، اضطروا لإعادة المومیات إلى المتحف المصرى، وظلت محجوبة عن نظر الزوار سنوات إلى أن تقرر عام ٥٩ السماح بزيارتها على نطاق ضيق ثم كان أن زارها الرئيس السادات عام ١٩٨٠ وطالب بدفن هذه المومیات فى البر الغربى بالأقصر أى فى مقابرهم الأصلية، وأتصور أن الرئيس السادات ـ كان كأى مصرى ـ متأثر أن «**كرامة الميت دفنة**»، وكما أتصور أنه كان يعتقد أنه آخر الفراعنة ـ كما قال على نفسه ـ ولم يكن يتصور أن يمثل بجسده كما مُثل بهذه المومیات.

والجدير بالذكر أن الأقباط يقدسون ويتبركون بأجساد القديسين، كما وأن المسلمين يتبركون بالأضرحة التى تحتوى أجساد المشايخ وآل البيت وأصحاب الكرامات.

وأخيرا وفى أوائل شهر مارس ١٩٩٤، تم فتح قاعة بالمتحف المصرى؛ ليزورها الناس مرة أخرى، وربما كان الهدف هو إحياء الاهتمام بحضارات الفراعنة كجزء من «**الشغف بمصر**».

وحمدا لله فى أن رحل الرئيس السادات عام ١٩٨١ قبل أن يصر على تنفيذ وصيته وتوجيهاته بدفن المومیات حفظا على كرامتها.

ولأننى من أنصار المقالات الأقصر ـ حتى فى مجلة «**إبداع**» لذلك سوف أكتفى بهذه المميزات تاركا أن أذكر ـ ربما فيما بعد ـ كيف أن نشر التراث الفرعونى سوف يخدم قضية الوحدة الوطنية لأن الحضارة الفرعونية هى القاعدة الثقافية المشتركة التى يقف عليها كل المصريين، علاوة على الفوائد الاقتصادية التى يمكن أن تعود على مصر من خلال عرض ونشر أفلام وبرديات عن كافة ألوان الحضارة المصرية.

صبري حافظ

«الضوء الهارب»

تعدد الخطابات السردية وميتافيزيقيا الرغبة المثلثة

تتميز رواية محمد برادة الجديدة (الضوء الهارب) بما اتسمت به روايته السابقة (لعبة النسيان) من ثراء سردي وفكري يفتح النص على عدد من القرءات والاحتمالات التأويليةاللا محدودة. وينبع بعض هذا الثراء من أن وعي الرواية بنصيتها يعادل وعيها بمرجعيتها، فهي من الروايات التي تعي أهمية روائيتها إلي أقصي حد، وتستخدم هذه الروائية ذاتها في تطوير رؤاها وبلورة كشوفها واستقصاءاتها الشيقة حول الفن والواقع. وتحدس من خلالها بالكثير مما لا تصرح به بنية النص السطحي، ويبقى ثاويا في أغوار النص المضمر أو المحذوف، والذي لا يقل أهمية عن النص المعلن والمكتوب. فاللعبة الروائية ذاتها هي أحد مدارات البحث في هذا العمل الروائي الجميل، وهي واحدة من مداخل تلقيه أو تأويله المتاحة. لأن الجدل بين الروائي والحياتي أو المعيش يثري الاثنين معا من ناحية، ويطرح الشكوك حول مرجعية النصي ومدى مصداقية تعبيره عما هو خارجه من ناحية أخري. لكنه لا يقتصر على هاتين الوظيفتين وحدهما، إذ يثير كذلك شكوكا أعمق في مدى قصصية أو سردية الحياتي والمعيش. لأن القصصي أو المتوهم في مختلف تجليات الحياتي لا يقل أهمية عن الواقعي أو المعيش، ولأن المصنوع والمخترع فيه لا يقل فاعلية عن الحقيقي عندما يستخدم في موقف فعلي أو مسرود. فقدرة الوهمي علي إثارة الفعل ليست أقل من قدرة الحقيقي عليها، وربما فاقتها.

و (الضوء الهارب) علاوة علي هذا كله من الروايات العربية القليلة التي تدرك أن تعامل الفن مع الموجودات من شخصيات وأحداث لابد أن يأخذ في اعتباره لا أبعادها الثلاثة التقليدية وحدها من طول

وعرض وعمق، وهى أبعاد وجودها فى المكان، وإنما بعدها الرابع والجوهرى وهو الزمن: بعد وجودها فى الزمان. فكل وجود خارج الزمن وهم ومحال. ولا تصور لأى وجود فى المكان دون حلول هذا المكان بما فيه ومن فيه فى زمن معين له تاريخيته الخاصة والعامة على السواء. وهذا الوعى بالبعد الرابع للوجود الذى لا تتحقق أى ماهية بدونه هو الذى يجعل الجرى وراء الزمن المنصرم المنفلت أبدا من قبضة الوعى، أو التوق إلى استعادة لحظات التوهج الغابرة، نوعا من البحث عن المستحيل، أو محاولة لاقتناص «الضوء الهارب» إذا ما استخدمنا مصطلح الرواية ذاته. وإدخال عنصر الزمن فى تصور الرواية الحركى للواقع والإنسان هو الذى نجا بها إلى بناء عالمها السردى بهذه الدرجة من البراعة التى تتعدد فيها الخطابات السردية، وتتداخل فيها اللغات القصصية، ويتفاعل فيها المحكى مع المعيش، والعيانى مع المستعاد من الذاكرة، والحدسى مع التقريرى، والوهمى مع الواقعى، والمفضى به مع المضمر والمكبوح وما لم يقل، والحلمى مع اليومى... إلخ هذه اللغات السردية المتعددة. فالرواية تستخدم السرد الباختينى المتعدد الأصوات، بما يترتب عليه من تعدد فى الرؤى والأفكار الصانعة لأيديولوجية النص، ومن تخلق للعبة مرايا حاذقة تقدم كل منها زاوية للصورة وتعكس فى نفس الوقت تجاوباتها مع الصور التى تعكسها المرايا الأخرى وردودها عليها. وتنتقل بحرية بين منظور عدد من شخصياتها الأساسية وبين منظور الكاتب/ الراوى الذى يتحول فى مستوى من مستويات التحليل إلى شخصية فاعلة فى النص، ومحددة لطبيعة عملية التلقى المناسبة له. كما تعقد الرواية تناظرا بنيويا بين حركة الزمن فيها وتعدد خطاباتها السردية. حيث نجد أن زمن كل قسم من اقسام الرواية الأربعة مغاير للأزمنة الباقية مغايرة خطابها لخطابات السردية الأخرى، وتباين الأصوات المسيطرة على منظور السرد نفسه. فزمن «دفاتر العيشونى» مثلاالذى يحاول أن يضفى على زمن الرواية الداخلى تسلسلا زمنيا تعاقبيا تعمد مغايرته لبقية الأزمنة الروائية إلى الكشف عن النظام فى فوضى المراوحات الزمنية المحسوبة التى تنهض عليها البنية الروائية فى الفصول السابقة. وهذه الوظيفة هى وظيفة واحدة من وظائف اللعبة الزمنية الشيقة فى هذه الرواية، والتى لن يتاح لنا هنا، لضيق الحين، الكشف عن كل استراتيجياتها السردية. لأن الكشف عن الأدوار المتعددة للمراوحات الزمنية فى هذه الرواية ومغايرة ترتيب الحدث فى السرد لترتيبه التعاقبى الذى جرت به الوقائع سيقدم لنا واحدة من القراءات الجديدة والشيقة لهذه الرواية التى تطارد الزمن كما تطارد الزمن كما يطارد أبطالها المصير والمعنى.

وتعمد الرواية منذ العنوان والإهداء والمفتتح إلي التأكيد على أن التوق إلي استعادة اللحظات الهاربة التى تتبدد بانصرام الزمن وتغير السياقات هو أحد مشاغل النص الأساسية، وهو فى الوقت نفسه هو أحد مفاتيح جدل البنية والرؤية فيه. وهذا التوق نفسه هو متاهة النص التى تسعى إلى تغيير كل من يدخلها، وإلى التأثير على قدرته على مواجهة الآخرين . كما يؤكد مفتتح الرواية، المكتوب بطريقة مختلفة تحرص على أن تكون كل كلمة من كلماته مشكولة بالكامل، لتكريس طقس التهجى والبدء فى قراءة مغايرة تتغيا الدقة والوضوح، فهذا التغيى من هواجس الرواية الأساسية. ومع أن المقتطف

طويل، ولا يمكن أن يكون من محفوظات ذاكرة خؤون كما يعترف فى نهايته، فإن نسيان صاحبه يريق الشك فى مصداقيته أو بالأخرى في وثائقيته . وهذه اللعبة الشكية من هواجس النص الأساسية في عالم فقد كل أفراده اليقين منذ استعذب كل منهم لعبة الجرى وراء الضوء الهارب. فقد سها البال عن اسم كاتبه، وإن ناوشته الذكرة، أوترجت أن يكون **ميشيل فوكو**، ذلك الحفار المدهش فى طوايا المعرفة والذى جعل همه أن يستنطق أركيولوجيتها. هذا الهم نفسه، أو بالأحرى تنويع عليه يستنطق أركيولوجيا التناصات اللامتناهية ويحل معضلة المتاهه النصية، وهى تكشف حقيقة الواقع كلما احكمت نسج تفاصيلها المغوية والمضيعة حوله، وتحل الغازه كلما أوغلت فى طلسمته.هو الذى يشغل الرواية والروائى معا لأن نسج المتاهه الروائية ذاتها هى سبيل النص إلى المعضلة الإنسانية أو الخروج من متاهتها، وإلى التعرف على حقيقة العلاقة الملغزة بين الفن والواقع. ومفتتح الرواية الأول بالرغم من تشابهه مع مفتتحات فصولها أو أقسامها الأربعة، يتميز عنها بأنه يكشف لنا حقيقة اللعبة الروائية وأهميتها معا. وعن غاية الكتابة التى تذوب فيها هوية الكاتب لتتبلور ملامحها كلما انطمس وجهها وأوغلت فى التحرر من هويتها.

و(**الضوء الهارب**) هى رواية مدينة طنجة المغربية بقدر ما كانت (**لعبة النسيان**) رواية مدينة فاس. والتباين الكبير بين عالميهما وشخصياتهما وبنيتيهما الروائيتين هو فى الوقت نفسه الفارق بين طنجة مدينة الفن والشهوات الجامحة، وفاس مدينة التقاليد والرواسى الراسخة. لذلك كان من الطبيعى أن تكون اللعبة الروائية التى نلعبها مع التقاليد والرواسى هى «لعبة النسيان» ومع الفن والشهوات هى لعبة «الضوء الهارب» الذى لا يمكن الإمساك به أوالسيطرة عليه . صحيح أن للرواية الجديدة «لعبة نسيانها» الخاصة التى تتكشف لنا من خلال استحضار النص لعدد من الشخصيات (ص ١٧٤) ونسيانه لبعضها الآخر، لكن هذه اللعبة نفسها ، وبنية الرواية كلها ذات علاقة وطيدة بهذا الضوء الهارب ، لانها بنية ميتافيزيقا الرغبة المثلثة التى بلورها **رينيه جيرار** فى كتابه المهم (**الكذب الرومانسى والحقيقة الروائية**). وتتسم بنية الرغبة المثلثة (التى تتكون من الراغب والراغبة والوسيط) فى الرواية بقدر كبير من التراكب والتعقيد. لأن قدراً كبيرا من سحر الرغبة يعود إلى العلاقة المعقدة التى يحاول فيها الراغب احتذاء الوسيط او محاكاته. وكلما كان الوسيط نموذجا أو مثالا بعيد المنال كما فى رواية **سرفانتس العظيم دون كيخوتة** أو (**الأحمر والأسود**) لستندال كلما عظمت قدرته على شحذ همة الوسيط وإزكاء حدة رغبته فى تحقيق ما حققه، وهذا النوع يسمه **جيرار** بالرغبة الخارجية . أما عندما تنعدم الفجوة بين الراغب والوسيط إلى الحد الذى يصبح فيه الوسيط نموذجا ومنافسا فى الوقت نفسه كلما تعقدت العلاقة بين أطراف المثلث الثلاثة، وهذا ما يدعوه **جيرار** بالرغبة الداخلية. وهذا النوع الأخير هو ما نجده فى رواية **محمد برادة** تلك حيث يحتدم الصراع بين الراغب والوسيط إلى الحد الذى ينطوى على تدمير الرغبة والتدمير النسبى للذات معها فى الوقت نفسه.

فكل شخصية من شخصيات الرواية الأساسية فاعلة فى أكثر من مثلث من مثلثات الرغبة الداخلية تلك وفى وقت واحد. والتوتر بين هذه المثلثات المتراكبة والمتزامنة

هو سر ثراء البنية الروائية ومفتاح حل شفراتها النصية. ومع أن الرواية تبدو على السطح وكـأنهـا رواية مـثلث العلاقـة بين شـخصـيـاتهـا الرئيسـيـة الثـلاث الرسـام العيشونى وعشيقته غيلانة وابنتها فاطمة. فإن هذه العـلاقـة التى تتشكل منهـا بنيـة الرواية التكرارية التى تدخل فـاطمـة فى نفس المتاهة التى أدخلت فـيـهـا أمـهـا غـيلانة من قـبلهـا، وتعـيـد مـعـهـا نفس التـجـارب التى خاضـتـهـا الأم ولكن بشئ من التغاير، ليست إلا الإطار العـام الذى تتبلور عـبره مـجـمـوعـة مـثلثات الرغـبـات المتصـارعـة بل والمتصـادمـة فى النص. ومن الجـدل بين البنية التكرارية التى تحرص على إبراز التماثل والتباين بين تجربة الأم وتجربة ابنتها، ومجموعة مثلثات الرغبات المتراكبة يتخلق العـالم الروائى الذى تكتسب فيـه عـلاقـة العيشونى بالأم وابنتهـا دلالاتها المتعددة، وتتجـاور هذه الدلالات مع مستويات المعنى المتعددة التى ينطوى عليها بحثه الدائم عن الفن وسـعـيـه المسـتـمـر لاقـتناص ضـوء الإبداع الهارب.

فـإذا كـانت المرآتان (غـيـلانة وفـاطمـة) تشكلان مـع العيشونى مثلثا تقليديا تحاول فيه الابنة احتذاء خطوات الأم وبعث وهج الحياة فى رماد علاقتها القديمة المغوية مـع العـيـشـونى، فـإن لكل شـخـصـيـة من الشـخـصـيـات الثـلاث مـثلثـهـا الخـاص. ولنبـدأ بالعـيـشـونى لأنه هو مـوضـوع رغبـة كل من الأم وابنتهـا، ولأنهـمـا تشكلان فى الوقت نفسه مرآتان تنعكس عليهمـا جوانب مـختلفة من شخصية العيشونى ، وبعض همه فى البحث عن الضوء الهـارب و تتبلور بـهـمـا البنيـة الفـرويدية الأصليـة للرغبـة المثلثة. ، ومستوى المرايا ذاك من المستويات التى تحتاج إلى وقفة مفصلة، لأن المرايا فيه ليست إلا تجليات لبنية النفس البشرية التى يحاول فيها العيشونى أن يلعب دور «الأنا العليـا» بينما تقوم فاطمة بدور «الأنا» وأمـهـا بدور «الهـو». لكن بـإرادة الذى ينهض نصُّه على وعى بحركية العالم وبجدل أبعاده الأساسية الأربعة لا يقدم لنا نفسا ثابتة بل نفوسا متحركة فى الزمن، ومن هنا تتغير عملية التناظر بين هذه الشخصيات وبين مكونات النفس. ليلعب العيشونى بالنسبة لفاطمة دور «الأنا» العليا» تارة، ودور «الهو» تارة أخرى ، وكذلك الأم التى تتحرك هى الأخرى من حـضـيض «الهـو» إلى سـمـاء «الانا العليـا» بحـسـب حركة النص فى الزمن، وحركة فاطمة فى المكان. ولعبة المرايا تلك فى حركيتها فى الزمن من المفاتيح المهمة فى فك شفرات النص والكشف عن حقيقة الرؤى المضمرة فيـه. لأن الحركة بين هذه التجليات أو الصور المختلفة للعيشونى هى التى تصوغ دلالات هذا الضوء الهارب فى النص، وتهـتك غـمـوض أسـراره الملغـزة..

ولنعد إلى العيشونى، وإلى مثلثات رغباته المتراكبة. لأن العيشونى «الراغب» طرف فى مثلث خوسيو الرسـام الإسبـانى «الوسـيط» الذى يمثل ماضى طنجة الأوروبى، والرسم «الرغبة» مهنة خوسيو التى عشقها العيشونى من خلاله، واحترافها بعده. وهى مهنة الدخول فى متاهة الفن التى لا فكاك منهـا، لأنه كلمـا اقـتـرب من الإمسـاك بجـوهرة ابـتـعـد عنه وأوغل. ومع أن خـوسـيـو يوشك أن يكون منافسا وحائلا بين «الراغب» العيشونى و «رغبته» الرسم، فـإن العلاقـة بينهمـا لا تتسم بالصـراعيـة وإنما بنوع من تعايش أو حتى تكافل المتناقضين فى مـواجـهـة تلك الرغبة المتمنعة العصية المستحيلة وتكاملهما. وهذا التغير فى طبيعة العلاقة بين «الراغب» و «الوسيط» يبرز أهمية الرغبة ويضاعف من قيمتها الفلسفية. خاصة وأن

هذه الرغبة الرسم/الفن» هى التى تضفى على العيشونى سحرا خاصا فى عيون بقية شخصيات النص، بل هى سر رغبة نساء النص فيه. فالعيشونى طرف فى مثلث آخر تمثل غيلانة الطنجية الجميلة تقاليده شبه الأوربية، بينما تجسد كنزة المراكشية المعطاء، طقوسه العربية أو المغربية الأصلية. والعيشونى كذلك طرف فى علاقة فاطمة بأمها غيلانة، وموضوع لرغبتهمامعا. ولذلك كان هو الجسر الذى يربط كل منهما بالأخرى أو المعبر الذى تفضى به كل من القصتين/ المراتين إلى الأخرى، وفى اتجاهين متعاكسين، لا فى اتجاه واحد. لأن وجودهما فى النص ومركزيتهما فيه يعتمدان عليه، كما تعتمد عليه علاقتهما ببعضهما البعض، لأنهما لا تظهران معا أبدا فى النص، ولا تتجسد مواجهاتهما فيه، وإنما ترمى كلها للعيشونى ومن أجله. وإذا كان هو فى بعد من أبعاد التأويل النصى يمثل صورة الأب البديل لفاطمة، فإن علاقته بها اقتراب لجنس المحارم الذى يربط التجلى الفنى باجتراح المحرمات، وانتهاك السدود. كما أن تشهى فاطمة له يمثل نوعا من رغبة «إليكترا»، وهى المقابل النسوى للرغبة الأوديبية، فى الحلول محل الأم والصراع معها. وقد خلق النص معادله البنيوى لهذه الرغبة السرية من خلال إتاحة أجزاء مهمة من قصة فاطمة للعيشونى وتغييبها عن الأم غيلانة برغم تشوفها لمعرفة مادار لابنتها. بل إن فاطمة تنبه العيشونى أكثر من مرة على ضرورة عدم ذكر جوانب من حكايتها لغيلانة، خالقة بذلك نوعا من التوازى الدال بين العيشونى وقريطس والد فاطمة الفاسى الذى أخفت معه عن أمها حقيقة علاقتها مع الداودى.

أما غيلانة، فهى علاوة على دورها فى علاقات العيشونى المتعددة، طرف فى مثلث الفن وأوروبا المشتهاة، فقد كانت تقلد زميلاتها الإسبانيات فى المدرسة وتتشهى أن تكون مثلهن، وما سعيها لإقامة علاقة مع العيشونى إلا نوعا من احتذائهن والرغبة فى امتلاك حريتهن. لكن تجربتها مع العيشونى سرعان ما تبلغ طريقا مسدودا، ليس فقط بإعراض العيشونى عن الزواج بها، ولكن أيضا بتخليها هى الأخرى عنه واندفاعها للزواج من قريطس الفاسى، ممثل التقاليد المغربية وكل ما هو مناقض لطنجة الأوروبية المشتهاة، وللعيشونى وجريه وراء ضوء الفن الهارب. ولذلك فإن غيلانة سرعان ما شعرت بأنها ترغب فى أن تحقق بفاطمة ومن خلالها ما عجزت هى عن تحقيقه لنفسها وبنفسها. والغريب أن فاطمة ترفض حلم الأم وتشتهى واقعها، بينما تكره الأم هذا الواقع فى تسخيره لإنجاز الحلم العصى عليها من خلال ابنتها، وهذه من أبجديات الرغبة المثلثة والياتها الفاعلة. أما فاطمة فإنها تشتبك بعدد من المثلثات فى وقت واحد. فلها تجربتها المعادلة لتجربة الأم، وهى تجربة الوقوع فى شباك رغبة زائفة، من خلال تجربتها المخفقة مع الداودى. ولأن فاطمة بنت فاس لا بنت طنجة، كان من الطبيعى أن تكون الرغبة التى يأسرها بها الداودى ذات طبيعة اجتماعية أيديولوجية وليست ذات طبيعة فنية. ومن هنا فإن الداودى يوشك أن يكون، فى مستوى من مستويات الدلالة فى النص، هو التجلى الزائف للعيشونى، والبديل الذى لا يغنى عن الأصل، لكن طنجة الثاوية فى فاطمة تناديها، فتسعى للعيشونى لتعيش تجربة الأم، وتستولى على أجمل ما فى ماضيها من كنوز. بل إن رحلتها إلى فرنسا تنطوى على رغبتها فى أن تكون لها تجربتها الأوروبية التى تبذّ بها

تجربة أمها الأساسية. وتصبح بها طرفا فى مثلث أمها وأوروبا. وهى كالعيشونى طرف فى تلك العلاقة المتوترة بين الحلم العصى والواقع المزرى، حلم الداودى بعالم مثالى يفضى به إلى السجن، وواقع ردئ يتكشف عن الخيانة والتخلى عن الأحلام بعد الإيقاع بها فى شباكها. حتى طنجة فإن لها هى الأخرى مثلثها المشدودة فيه بين عالمها الأوروبى الهارب، وعالمها العربى الذى تستحوذ عليه رغبة الاحتذاء، ونقيضها الذى يشده إلى العالم العربى الأصيل فى وقت واحد.

وطبيعة العلاقات داخل بنية الرغبة الممثلة فى (**الضوء الهارب**) من النوع الذى يسميه **جيرار** بالوساطة التى يصبح فيها الوسيط منافسا مع الراغب، وتتحول ميتافيزيقا الرغبة المطلقة إلى دراما الرغبات المتناحرة، ويتحول الوسيط من نموذج يبتغى إلى منافس لابد من الفوز عليه أو حتى الإجهاز عليه. ومع أن الاقتراب من الرغبة قرين الاقتراب من الوسيط عادة، إلا أن هذا الاقتراب يستحيل تحقيقه فى روايات الوساطة الداخلية التى يعمل فيها الوسيط على عرقلة هذا الاقتراب، لأنه ينطوى على اقتراب الراغب من الرغبة التى يشتهيها الوسيط نفسه. لكن عداوة الوسيط للراغب لا تقلل من مكانته لديه، بل على العكس تعززها. وهذا ما يحيل العلاقة بينهما إلي مزيج معقد من الحب/ الكراهية أو الحسد والغيرة. وهذا هو الحال مع فاطمة التى تنطوى علاقتها بأمها على كل هذه المشاعر المتناقضة. فهى ترى بعين الخيال أمها تتهلل لما تجنيه من مهرجان الشهوة فى سرير العيشونى، وكأنها تتشهى مباركتها لعلاقتها به، ولانتصارها الضمنى عليها. لكنها فى الوقت نفسه تقاطعها بصرامة وترفض أن تحقق أمنياتها من خلالها، لأنها لا تريد أن تكون أداة لتحقيق حلمها. وتكشف لنا فى نصها (خطابها الطويل للعيشونى والذى استغرق أكثر من خمسين صفحة من النص وتضمن فى داخله خطابا آخر هو خطاب الداودى لها) عن أنه لم يعد هناك ما يربطها بأمها، وأنها لا تريده أن يخبرها (الأم) بأمر رسالتها تلك، وعن أملها فى أن ترث أوروبيا آخر (كما ورث العيشونى خوسيو) هو زوجها ماتياس بيدال تعيش مستقبلا مأمونا يتيح لها نوع من التماهى فى العيشونى.

وتكشف بنية الرواية، وخاصة بنية الزمن القصصى (وهو الزمن التعاقبى لكل ما دار فيها بتسلسله التاريخى) فى مواجهة بنية الزمن السردى (وهو زمن نصى محض ناتج عن ترتيب الأحداث سرديا بطريقة معينة) فيها، عن حركة الزمن ودلالاتها فى المستويين المكانى والاجتماعى معا من خلال عقد المقارنة بين مثلثات الأم والابنة المتناظرة، وإقامة مجموعة من المقارنات بين التغيرات التى انتابت كل منهما، وأثرت على اختياراتهما فى الحياة. خاصة وأن قصة غيلانة مع العيشونى ومع نفسها لا تتخلق خطاباتها السردية إلا من خلال قصته مع فاطمة. ولا يقدم النص علاقة العيشونى بها إلا من خلال تقطيرها عبر مرشح علاقته بابنتها فاطمة، لأن الرواية مشغولة بالحاضر، ولا يمكنها استرجاع الماضى أو التعامل معه إلا من خلال هذا الانشغال. فالجدل بين الزمن القصصى والزمن السردى يسفر عما تريد الرواية إبرازه، وما تريد إضماره، وما تبغى تهميشه. لأن الزمن القصصى الذى يبدأ من ميلاد العيشونى فى أواخر العشرينيات، وبلوغه عقب نهاية الحرب العالمية الثانية، ومطاردته للمرأة والفن معا، ثم

تعرفه على غيلانة عام ١٩٤٧، وحياته معها لخمس سنوات أو أكثر قليلا، هى سنوات التكوين الفنى والرؤيوى، ثم زواجها فى الخمسينيات وانتقالها لفاس، وهجرانها لزوجها ثم سفرها إلى إسبانيا فى الستينيات، ثم لقائه بها مرة أخرى فى أواخر السبعينيات، وتعرفه على ابنتها فاطمة فى مطالع الثمانينيات، ثم رحيل فاطمة إلى فرنسا، وعودة غيلانة لزيارته بعد ذلك بعام، ثم بعث فاطمة برسالتها له، والتى تشكل الفصل الرابع من الرواية، والتى لابد وأن تكون قد كتبت عام ١٩٩٠، لأن فيها إشارة إلى إطلاق بغداد لسراح الرهائن ولبيريز دوكويلار، هذا الزمن القصصى (برغم وجود بعض الإشكاليات فيه وخاصة تلك الإشارة إلى معرفته لغيلانة من خمسين سنة، ص ٨٣) مغاير للزمن السردى الذى يبدأ فى أوائل الثمانينيات بزيارة فاطمة للعيشونى وينتهى عام ١٩٩٠ برسالتها. وهذه المغايرة تؤكد أهمية دور فاطمة فى النص باعتبارها واحدة من أهم مرايا العيشونى وأكثرها دلالة على رؤية الرواية ونصها المضمر. والجدل بين الزمنين يوازيه جدل آخر بين الرواية المكتوبة التى نقرأها، والرواية الأخرى التى يقترحها العيشونى فى دفاتره. وهو جدل تزداد أهميته إذا ما أدركنا أن زمن دفاتر العيشونى مغاير لأزمنة السرد الأخرى لأنه زمن حالات تشبه حالات وجد صوفية أو حالات كينونة فنية. وهذه الدفاتر أيضا هى التى تطرح تراتبا مغايرا بين غيلانة وفاطمة غير التراتب الذى تبرزه البنية الروائية ذاتها.

فغيلانة هى مرحلة بداية اليقظة بالنسبة للعيشونى، وأبجدية التهجى وتشرب العالم خبرة ومعرفة. وهى مرحلة تريد الرواية أن تكتبها بوعى ووضوح، فاستخدمت تقنية السرد الاسترجاعى الذى يرى الماضى من منطلق مرحلة النضج فى الحاضر. قبلها كانت علاقة العيشونى بالمرأة وبالرسم مزيجا من النزوات العابرة والعبث الموقوت. تدرجت من زيارة جناح البولونيات، إلى ملاحقة السائحات الإيطاليات، إلى رسم الموديلات الإسبانيات. ولكن معها بدأ الأمر فى التحول، واكتسب استمراريته، بل ديمومته الخاصة التى اختلط فيها الرسم باللاغاة. فمنذ أن قدمها الزلالى له وقدم له بها وفيها المغرب المفتون بإسبانيا، التواق إلى تقليدها والاجتراء على تقاليده، المعتصم فى الوقت نفسه بكبريائه، أخرجته من عالم الأحياء/ الأموات وزجت به فى دنيا جديدة. فغيلانة هى تجربة العيشونى المغربية، أو قل الطنجية، الأولى التى وشمت كل تفاصيل وعيه وصاغت محددات تلقبه للعالم وللمرأة وللفن على السواء. فجرت فيه كل المكبوت والمسكوت عنه، وأصبحت تجربته المعطاء معها نبعا ثريا يستمد منه الإلهام، ويسعى إلى اقتناص أدق ما أثارته فيه من أحاسيس فوق قماش اللوحة. كما أصبح الرسم نفسه نوعا من استعادة أمشاج هذه الأحاسيس المراوغة الخصبة، وأسرها فى شبكة من الخطوط والألوان.

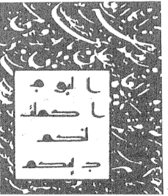
والرواية فى بعد من أبعادها هى رواية الجرى وراء مجموعة من الأوهام الصغيرة المتلاحقة،أو هذا الوهم/ الضوء الهارب، وما نفقده فى رحلة الجرى تلك وما نكسبه منها. لقد فقد العيشونى أثناء الجرى وراء الوهم غيلانة عندمارفض أن يتزوجها متعللا بأنه ليس مثل كل الناس، وأنه منذور لشئ خارق للمألوف، وأن عليه أن يكرس نفسه للفن. دون أن يدرك أن «دعوة المطلق مدمرة أيضا مثلما هو التمرغ فى السفالة والحضيض». وفقدت

غيلانة العيشونى عندما اعتصمت بكبريائها، ورفضت مفاتحته مرة أخرى فى الموضوع، واستسلمت للزواج التقليدى من قريطس. لكن العيشونى كسب بالجرى نفسه ما أنجزه من فن، فالفن نوع من الخلاص، بينما لم تتمكن غيلانة من تحقيق خلاصها بالسفر بعدماضجرت من حياة فاس المكتومة، وضاقت بها أسرتها فى طنجة. لأن سفرها إلى إسبانيا مع «الروبيو» ضيعها، واستحالت به رحلتها إلى محطات متتابعة من الفقدان. لكن علينا ألا ننسى أن غيلانة هى إحدى مرايا العيشونى، ومن هنا فإن فقدانها فقدانه. أما فاطمة فهى الأخرى تجرى وراء مجموعة من الأوهام، بدءا من وهم الهدف الإنسانى الزائف الذى استهواها فى نضال الداودى، وحتى أوهام آحاد الآنسة بونون مرورا بوهم الصورة التى رسمتهاامها للعيشونى، وصلواتهما معا فى معبد الجسد أثناء إقامتها القصيرة لديه. لكنها وقد خسرت كل هذه الأوهام جميعا استطاعت على الأقل أن تكسب استقرارا ما بنجاحها النسبى فى فرنسا. فقد كان اكتشافها (فى حلمها، وهى من مرايا العيشونى) لشخصية المهرج فيه سبيلا إلى تحررها منه. وبكل من غيلانة وفاطمة تتبلور ملامح تجربة العيشونى فى سعيه الدائم وراء هذا الضوء الهارب أبدا، والمترع فى الوقت نفسه بالسحر والثراء، وتتبلور معها ملامح كتابة روائية جديدة قادرة على الحوار الخلاق مع الواقع الردئ ومناوشة آفاق الفن الجميل فى الوقت نفسه.



مراد وهبه

الفكر السياسى عند الإمام على*



الغاية من هذا البحث بيان أصل الحكم عند الإمام علـى استناداً إلى رسالته الموجهة إلى مالك الأشتر النخعى حين ولاه الحكم على مصر. وقد كنت محكوماً، فى قراءة هذه الرسالة، بالعلاقة الجدلية بين المطلق والنسبى. وهذه العلاقة مردودة إلى إشكالية المطلق. وإذا كانت الإشكالية تنطوى على تناقض فالتناقض الكامن فى مفهوم المطلق مردود إلى اعتبارين: الاعتبار الأول منطقى والاعتبار الثانى تاريخى.

عن الاعتبار الأول نقول إن البرهان على أية فكرة مطلقة يستلزم أن يتسم البرهان نفسه بأنه مطلق. وهذه مصادرة على المطلوب. أما الاعتبار الثانى فمردود إلى تاريخية العلم. مثال ذلك: منذ ثلاثة قرون كان الاعتقاد السائد أن الضوء مكون من موجات ثم تبين فى بداية هذا القرن أنه مكون من جسيمات غير قابلة للانقسام وغير ممتدة وهى الفوتونات. وكنا على يقين فى بداية هذا القرن أن المادة مكونة من عناصر مستقلة اسمها الكترونات قال عنها عالم الفيزياء الفرنسى «لوى دى بروى» (١٩٢٣) إنها تتحرك كما لو كانت الموجات لها ابعاد زمانية ومكانية. وبعد ذلك واجهنا اشكالا عبّر عنها نيلز بوهر على هذا النحو: هل الثنائية القائمة بين الموجات والجسيمات مردودة إلى نقص فى اللغة باعتبار اننا نستعين بألفاظ بغض النظر عما إذا كنا مشاهدين سلبيين أو مؤثرين إيجابيين؟

(*) ألقى هذا البحث فى «مهرجان الامام على عليه السلام» بمناسبة مرور اربعة عشر قرنا على يوم الغدير الأغر. وكانت قد اشرفت على تنظيم هذا المهرجان الجامعة العالمية للعلوم الإسلامية التى اشرف بعضوية هيئتها العلمية.

هذه مجرد أمثلة الغاية منها التدليل على العلاقة الجدلية بين المطلق والنسبى. وفى ضوء هذه العلاقة نثنى ببيان موقف الإمام على استناداً إلى رسالته إلى مالك الأشتر النخعى.

يقول الإمام على ـ كرم الله وجهه ـ «وليكن أحب الأمور إليك أوسطها فى الحق وأعمها فى العدل وأجمعها لرضى الرعية. فإن سخط العامة يجحف برضى الخاصة، وأن سخط الخاصة يغتفر مع رضى العامة»[1].

والذى يلفت الانتباه فى هذا النص قول الإمام على «أعمها فى العدل وأجمعها لرضى الرعية» وهو يعنى أن الأولوية فى تحقيق العدل هى للعامة وليست للخاصة. والعامة، بمصطلح العصر، هى الجماهير، والخاصة هى النخبة. والجماهير لها الأولوية فى ضوء الثورة العلمية والتكنولوجية، ذلك أن هذه الثورة أفرزت ظاهرة جديدة يمكن تسميتها بالظاهرة «الجماهيرية». فقد أصبح لدينا مصطلحات مثل «مجتمع جماهيرى» و «ثقافة جماهيرية» و «وسائل اتصال جماهيرية» و «إنسان جماهيرى» و «إبداع جماهيرى». وما يعنينى هنا هو المجتمع الجماهيرى، وهو البديل عن المفهوم الضيق للنخبة باعتبارها قمة المجتمع فى مقابل قاع المجتمع، أى لن يكون قمة أو قاع[2]. ولهذا يمكن القول بأن الإمام على كان ثاقب البصيرة عندما أعطى الأولوية للعامة وليس للخاصة. وهذا على الضد لما كان حادثاً فى أوروبا فى ذلك الزمان. فقد توقف الاهتمام بالجماهير، فى أوروبا، إثر هزيمة أثينا من إسبرطة فى القرن الخامس قبل الميلاد. فقد تصور أفلاطون أن الديموقراطية هى سبب الهزيمة. ودعا فى كتاب «القوانين» إلى ضرورة صياغة البشر فى قوالب موحدة بحيث يسعدون ويحزنون فى أمور واحدة وفى وقت واحد. ومن ثم ينبغى أن تدق القوانين بحيث تحقق وحدة المدينة ـ الدولة. ولهذا يصف أفلاطون هذه المدينة بأنها «إلهية». ومن بعد أفلاطون توقف استخدام لفظ «ديموقراطية» فى أوروبا لمدة ألفى عام وانشغل علماء السياسة بدراسة مقولتى الملكية والارستقراطية. وإذا ذكرت الديموقراطية فهى لا تذكر كنظام للحكم.

وكان الإمام على ثاقب البصيرة أيضا عندما راح يذكر العامة بصفات محمودة، والخاصة بصفات مذمومة. يقول «ليس أحد من الرعية أثقل على الوالى مؤنة فى الرخاء وأقل معونة فى البلاء، وأكره للإنصاف وأسأل بالإلحاف، وأقل شكراً عند الإعطاء، وأبطأ عذراً عند المنع، وأضعف صبراً عند ملمات الدهر من أهل الخاصة»[3]. ويمكن إيجاز هذه الصفات المذمومة للخاصة فى صفة واحدة هى صفة اللاتسامح، واللاتسامح مصحوب دائما بالدوجماطيقية، والدوجماطيقية تعنى رفض إعمال العقل الناقد للكشف عن جذور الأوهام التى لدى الإنسان. ودوجماطيقية الخاصة، من هذه الزاوية، تعنى رفض إعمال العقل

الناقد فى أحقية رفض الخاصة المطلق للعامة، ومن هنا يمكن القول بأن المزية الكبرى للإمام على هى فى رفضه توهم الاعتقاد فى حقيقة مطلقة فى المعاملات السياسية. ولا أدل على ذلك من قوله «ليكن أحب الأمور إليك أوسطها»[٤]. والأوسط هنا ليس كالأوسط الرياضى الذى نعنيه فى المقدار المتصل على مسافة واحدة من طرفين فلا يتغير. وإنما الوسط بالإضافة إلينا متغير، ومن حيث هو متغير فهو نسبى. والنسبى يقال فى مقابل المطلق أى فى مقابل الدوجما. ولهذا فان السبيل إلى إصابة الأوسط ألا يكون الانسان دوجماطيقيا أى ألا يكون متوهماً أنه مالك للحقيقة المطلقة حين يلتزم الأوسط.

وتأسيساً على ذلك فإن الإمام على يحدد الأوسط فى المعاملات السياسية فى ضوء العلاقة بين الراعى والرعية. يقول موجهاً كلامه إلى مالك الأشتر «اختر للحكم بين الناس أفضل رعيتك فى نفسك ممن لا تضيق به الأمور، ولا تمحكه الخصوم، ولا يتمادى فى الزلة»[٥]. ومعنى هذه النصيحة أنه إذا انتفت «اللا» النافية فإن الراعى يهجر الأوسط، أى يهجر النسبى، ويقع فى المطلق. ومن ثم فى الدوجماطيقية.

وسبيل الولاة إلى تجنب هذه المساوئ المفضية إلى الدوجماطيقية هو عدم الاحتجاب عن الجماهير لأن «احتجاب الولاة عن الرعية شعبة من الضيق، وقلة علم بالأمور، والاحتجاب منهم يقطع عنهم علم ما احتجب دونه، فيصغر عندهم الكبير، ويعظم الصغير، ويقبح الحسن، ويحسن القبيح، ويشاب الحق بالباطل»[٦]. ومعنى ذلك أن الاحتجاب يوقع الوالى فى ضيق الافق وقلة العلم فيعزله عن واقع الرعية المتغير. والعزلة عن المتغير تفضى إلى الوقوع فى الثبات والجمود والتحجر، أى فى الدوجماطيقية.

ومن هذه الزاوية يمكن قبول تأويل طه حسين للرواية التالية. يروى أن علياً حين عرض عليه عبدالرحمن بن عوف أن يبايعه على أن يلزم الكتاب والسنة وسيرة الشيخين لا يحيد عن شئ من ذلك، أبى أن يعطى ما طلب من العهد وقال «اللهم لا! ولكن أجتهد فى ذلك رأيى ما استطعت». يريد أنه لا يستطيع أن يلتزم ما لاسبيل إلى التزامه. فالقرآن مكتوب محفوظ فى الصدور، ولكنه لم يعرض لسياسة الحكم فى تفصيلها ووقائعها. وسنة النبى معروفة فى جملتها، ولكن منها ما يجهله الحاضر ويحفظه الغائب، ومنها ما ذهب مع من ذهب من أصحاب النبى فيما كان من حرب الردة والفتوح.

وسيرة الشيخين كسنة النبى منها المعلوم ومنها ما قد يكون النسيان عرض لها. ولعلّى بعدُ الحقُّ كلُّ الحق فى أن يخالف سيرة الشيخين إن تغير الزمن أو رأى فى المخالفة عن هذه السيرة منفعةً ورضى للمسلمين". فلما عرض عبد الرحمن هذا العهد على عثمان قبله وأعطى مثله وقال: «اللهم نعم!» يريد أنه سيجتهد فى انفاذ كتاب الله وسنة نبيه وسيرة الشيخين، وأنه متى اجتهد فى ذلك

مخلصا فقد التزم الكتاب والسنة ونهج الشيخين. وقد أصاب عليٌ ما فى ذلك شك».(7)

ومن هذه الزاوية يحق لطه حسين القول بأن «أمر الخلافة قام على البيعة أى على رضا الرعية فأصبحت الخلافة عقدا بين الحاكمين والمحكومين يعطى الخلفاء على أنفسهم العهد أن يسوسوا المسلمين بالحق والعدل، وأن يرعوا مصالحهم». ثم يستطرد طه حسين قائلا» وما من شك فى أن خليفة من خلفاء المسلمين ما كان ليفرض نفسه وسلطانه على المسلمين فرضاً إلا أن يعطيهم عهده، ويأخذ منهم عهدهم، ثم يمضى فيهم الحكم بمقتضى هذا العقد المتبادل بينه وبينهم. ومن أجل ذلك لم يورث السلطان عن النبى وراثة، ولم يرثه عنه أهل بيته، ولم يرثه عنه أبو بكر نفسه؛ وإنما تلقى هذا السلطان من الجماعة التى بايعته وائتمنته عليه»(8).

وتأسيسا على ذلك يمكن القول بأن هذا الذى يقوله طه حسين يصدق أيضا على فكر الإمام على السياسى، وهو فكر يلتزم خاصية العلمانية فى التفكير فى النسبى بما هو نسبى، وليس بما هو مطلق. ومن هذه الزاوية يكون الإمام على معينا لنا فى فهم العلمانية على ما يضادها من تيارات فكرية دوجماطيقية.

الهوامش

(1) توفيق الفكيكى، الراعى والرعية، شرح عهد الإمام على عليه السلام الموجه إلى مالك الأشتر حين ولاه مصر، شركة المعرفة للنشر والتوزيع، بغداد، 1990، ط 3 ، ص 164

(2) مراد وهبه، الديموقراطية والدوجماطيقية، مجلة المنار، يونيو 1990، ص 89.

(3) المرجع السابق، ص 164.

(4) المرجع السابق، ص 164.

(5) المرجع السابق، ص 9.

(6) المرجع السابق، ص 239.

(7) طه حسين، الفتنة الكبرى، جـ 1، عثمان، دار المعارف، القاهرة، 1951، ص 43.

(8) المرجع السابق، ص 26.

مسكويه



رسالة الخوف من الموت

لم تكن الملفات الخاصة التى نُشرتْ فى الأعداد الماضية مَحاورَ مُغلقة تطرح تصورات نهائية ، بل كانت دعوة للتفكير حول ماتثيره حياتنا من إشكالات ملحة، ومـا يتصل بكياننا الثقافى من هموم كبرى لابد لنا جميعا من مواجهتها مواجهة حرة واعية، ليس لملف خاص أن يستغرقها. ورسالة فيلسوف القرن الرابع الهجرى «مسكويه» المنشورة هنا، استكمال لما أثاره ملف (الرقص مع الموت)، وكذلك المقالات التالية التى تتواصل مع عدد (التراث القبطى).

لما كان أعظم ما يلحق الإنسان من الخوف هو الخوف من الموت، وكان هذا الخوف عاما وهو مع عمومه أشد وأبلغ من جميع المخاوف، وجب أن نستوفى الكلام فيه، فنقول: أن الخوف من الموت ليس يعرض إلا لمن لا يدرى ما الموت على الحقيقة، أو لا يعلم إلى أين تصير نفسه، أو لأنه يظن أن بدنه إذا انحل وبطل تركيبه، فقد انحلت ذاته وبطلت نفسه بطلان عدم ودثور وأن العالم سيبقى بعده موجودا وليس هو بموجود فيه كما يظنه من يجهل بقاء النفس وكيفية المعاد، أو لأنه يظن أن للموت ألما عظيما غير ألم الأمراض التى ربما تقدمته وأدت إليه وكانت سبب حلوله، أو لأنه يعتقد عقوبة تحل بعد الموت، أو لأنه متحير لا يدرى على أى شىء يقدم بعد الموت، أو لأنه يأسف على ما يخلِّفه من المال والقنيات.

وهذه كلها ظنون باطلة لا حقيقة لها. أما من جهل الموت ولم يدرِ ما هو، فإنَّا نبين له أن الموت ليس بشىء أكثر من ترك النفس استعمال آلاتها وهى الأعضاء التى مجموعها يسمى بدنا كما يترك الصانع استعمال آلاته، وأن النفس جوهر غير جسمانى وليست عرضا، وأنها غير قابلة للفساد. وهذا البيان يحتاج فيه إلى علوم تتقدمه، وهو مبرهن مشروح على الاستقصاء فى موضعه الخاص به. ومن تطلع إليه ونشط للوقوف عليه لم يبعد مرامه، ومن قنع بما ذكرته فى صدر هذا الكتاب وسكنت نفسه إليه، علم أن ذلك الجوهر مفارق لجوهر البدن مباين له كل المباينة بذاته وخواصه وأفعاله وآثاره، وإذا فارق البدن كما قلنا وعلى الشريطة التى شرطنا بقى البقاء الذى يخصه ونقى من كدر الطبيعة وسعد السعادة التامة، ولا سبيل إلى فنائه وعدمه. فإن الجوهر لا يفنى من حيث هو جوهر ولا تبطل ذاته، وإنما تبطل الأعراض والخواص والنسب والإضافات التى بينه وبين الأجسام

بأضدادها. فأما الجوهر فلا ضد له، وكل شيء يفسد فإنما فساده من ضده. وقد يمكنك أن تقف على ذلك بسهولة من أوائل المنطق قبل أن تصل إلى براهينه. وإن أنت تأملت الجوهر الجسماني الذي هو أخس من ذلك الجوهر الكريم، واستقريت حاله، وجدته غيرّ فانٍ ولا متلاشٍ من حيث هو جوهر، وإنما يستحيل بعضه إلى بعض فتبطل خواص شيء منه وأعراضه. فأما الجوهر نفسه فهو باقٍ لا سبيل إلى عدمه وبطلانه. مثال ذلك الماء، فإنه يستحيل بخاراً أو هواء، وكذلك الهواء يستحيل ماء أو ناراً، فتبطل عن الجوهر أعراضه وخواصه، فأما الجوهر من حيث هو جوهر، فإنه باق لا سبيل إلى عدمه. هذا في الجوهر الجسماني القابل للاستحالة والتغيُّر، فأما الجوهر الروحاني الذي لا يقبل استحالة ولا تغيُّرا في ذاته، وإنما يقبل كمالاته وتمامات صوره، فكيف يتوهم فيه العدم والتلاشي؟

فأما من يخاف الموت لأنه لا يعلم إلى أين تصير نفسه، أو لأنه يظن أن بدنه إذا انحل وبطل تركيبه فقد انحلت ذاته وبطلت نفسه، وجهل بقاء النفس وكيفية المعاد، فليس يخاف الموت على الحقيقة، وإنما يجهل ما ينبغي أن يعلمه. فالجهل إذن هو المخوِّف، وهذا الجهل هو الذي حمل الحكماء على طلب العلم والتعب به، وتركوا لأجله لذات الجسم وراحات البدن، واختاروا عليه النصب والسهر، ورأوا أن الراحة التي يستراح بها من الجهل هي الراحة الحقيقية، وأن التعب الحقيقي هو تعب الجهل، لأنه مرض مزمن للنفس، والبرء منه خلاص لها وراحة سرمدية ولذة أبدية. فلما تيقن الحكماء ذلك واستبصروا فيه وهجموا على حقيقته ووصلوا إلى الروح والراحة به، هانت عليهم أمور الدنيا كلها واستحقروا جميع ما يستعظمه الجمهور من المال والثروة واللذات الحسية والمطالب التي تؤدي إليها، إذ كانت قليلة الثبات والبقاء سريعة الزوال والفناء كثيرة الهموم إذا وُجدت عظيمة الغموم اذا فقدت، فاقتصروا منها على المقدار الضروري في الحياة، وتسلوا عن فضول العيش التي فيها ما ذكرت من العيوب وما لم أذكره، ولأنها مع ذلك بلا نهاية، وذلك أن الإنسان إذا بلغ منها إلى غاية تاقت نفسه إلى غاية أخرى من غير وقوف على حد ولا انتهاء إلى أمد. هذا هو الموت لا ما خاف منه، والحرص على الزائل، والشغل به هو الشغل بالباطل. ولذلك جزم الحكماء بأن الموت موتان: موت إرادي، وموت طبيعي. وكذلك الحياة حياتان: حياة إرادية، وحياة طبيعية. عنوا بالموت الإرادي إماتة الشهوات وترك التعرض لها، وعنوا بالموت الطبيعي مفارقة النفس البدن، وعنوا بالحياة الارادية ما يسعى له الإنسان في حياته الدنيا من المآكل والمشارب والشهوات، وبالحياة الطبيعية بقاء النفس السرمدي في الغبطة الأبدية بما يستفيده من العلوم الحقيقية ويبرأ به من الجهل. ولذلك وصَّى أفلاطن طالب الحكمة بأن قال له: مت بالإرادة تحيَ بالطبيعة.

على أن من خاف الموت الطبيعي للإنسان فقد خاف ما ينبغي أن يرجوه، وذلك أن هذا الموت هو تمام حد الإنسان لأنه حي ناطق مائت، فالموت تمامه وكماله وبه يصير إلى أفقه الأعلى. ومن علم أن كل شيء هو مركب من حده، وحده مركب من جنسه وفصوله، وأن جنس الإنسان هو الحيّ وفصلاه هو الناطق والمائت، علم أنه سينحل إلى جنسه وفصوله، لأن كل مركب لا محالة سينحل إلى الشيء الذي منه تركب. فمن أجهل ممن يخاف تمام ذاته، ومن أسوأ حالا ممن يظن أن فناءه بحياته ونقصانه بتمامه؟ وذلك أن الناقص إذا خاف أن يتم فقد دل من نفسه على غاية الجهل، فإذن يجب على

العـاقل أن يسـتـوحش من النقـصـان، ويأنس بالتـمـام، ويطلب كل ما يتممه ويكمله ويشرفه ويعلي منزلته، ويحل رباطه من الوجه الذى يأمن به الوقـوع فى الأسـر، لا من الوجه الذى يشد وثاقه ويزيده تركيبا وتعقيداً، ويثق بأن الجوهر الشريف الإلهى إذا تخلص من الجوهر الكثيف الجسمانى خلاص نقاء وصفو، لا خلاص مزاج وكدر، فقد سعد وعاد إلى ملكوته وقرب من بارئه، وفاز بجوار رب العالمين، وخالط الأرواح الطيبة من أشكاله وأشباهه، ونجا من أضداده وأغياره. ومن هنا نعلم أن من فـارقت نفسه بدنه وهى مشتاقة إليه مشفقة عليه خائفة من فراقه، فهى فى غاية الشقاء والبعد من ذاتها وجوهرها، سالكة إلى أبعد جهاتها من مستقرها، طالبة قرار ما لا قرار له.

فأما من ظن أن للموت ألما عظيماً غير ألم الأمراض التى ربما تقدمته وأدت إليه، فعلاجه أن يُبيَّن له أن هذا ظن كـاذب، لأن الألم إنما يكون للحى، والحى هو القـابل أثر النفس، فـأما الجسم الذى ليس فيه أثر النفس فإنه لا يألم ولا يحس. فإذن الموت الذى هو مفارقة النفس البدن لا ألم له، لأن البــدن إنما كــان يألم ويحس بالنفس وحصول أثرها فيه، فإذا صار جسما لا أثر فيه للنفس فـلا حس له ولا ألم. فـقد تبين أن الموت حال للبدن غير محسـوس عنده ولا مـؤلم لأنه فراق مـا به كـان يحس ويتألم.

فأما من خاف الموت لأجل العقاب الذى يوعد به بعده، فـينبـغى أنه نبـيِّن لـه أنه ليس يخـاف الموت بل يخـاف العقـاب، والعقـاب إنما يكون على شىء باقٍ بعد البدن الداثر. ومن اعترف بشىء باقٍ بعد البدن فـهو لا محالة سيعترف بذنوب له وأفعال سيئة يستحق عليها العقاب، وهو مع ذلك معترف بحاكم عدل يعاقب على السيئات لا على الحـسنات، فـهـو إذن خـائف من ذنوبه لا من الموت. ومن خاف عقوبة على ذنب، فالواجب عليه أن يحذر ذلك الذنب ويجتنبه، وقد بيَّنا فـيما تقدم أن الأفعـال الرديئة التى تسمى ذنوبا إنما تصدر عن هيئات رديئة، والهيئات الرديئة هى للنفس وهى الرذائل التى أحصيناها وعرَّفناك أضدادها من الفضـائل، فإذن الخائف من الموت على هذه الطريقة ومن هذه الجهة هو جاهل بما ينبغى أن يخاف منه، وخـائف مما لا أثر له ولا خوف منه، وعلاج الجـهل يكون بالعلم فـإذن الحكمـة هى التى تخلصنا من هذه الآلام والظنون الكاذبة التى هى نتـائج الجـهـالات. والله الموفق لما فيه الخير.

وكذلك نقول لمن خاف الموت لأنه لا يدرى على ما يقدم بعـد الموت، لأن هذه حـال الجـاهل الذى يخـاف بجـهله، فعلاجه أن يتعلم ليعلم ويثق. وذلك أن من أثبت لنفسه حالا بعد الموت ثم لم يعلم مـا تلك الحـال فقد أقر بالجـهل وعلاج الجـهل العلم، ومن علم فـقـد وثق ومن وثق فـقـد عـرف سـبيل السـعـادة فـهـو يسلكهـا، ومن سلك طريقـاً مستقيما إلى غرض صحيح أفضى إليه لا محالة. وهذه الثقة التى تكون بالعلم هى اليقين، وهى حال المستبصر فى دينه المتمسك بحكمته، وقد عرَّفناك مرتبته ومقامه فيما سلف من القول.

فـأما من زعم أنه ليس يخـاف الموت وإنما يحزن على من يخلف من أهل وولد ومـال ونشب، ويأسف على مـا يفوته من مـلاذ الدنيا وشـهواتها، فينبغى أن نبيِّن له أن الحزن تعجل ألم ومكروه على ما لا يجدى الحزن عليه طائلاً. وسنذكر علاجه فى باب مفرد له خاص، لأنا فى هذا البـاب إنما نذكر ألم الخوف وعلاجه. وقد أتينا منه على مـا فيـه مقنع وكفاية، إلا أنَّا نزيده بيانا ووضوحا،

فنقول: إن الإنسان من جملة الأمور الكائنة وقد تبين فى الآراء الفلسفية أن كل كائن فاسد لا محالة، فمن أحب أن لا يفسد فقد أحب أن لا يكون، ومن أحب أن لا يكون فقد أحب فساد نفسه، فكأنه يحب أن يفسد ويحب أن لا يفسد، ويحب أن يكون ويحب أن لا يكون، وهذا محال لا يخطر ببال عاقل.

وأيضا، فإنه لو لم يمت أسلافنا وآباؤنا لم ينته الوجود إلينا، ولو جاز أن يبقى الإنسان لبقى من تقدمنا، ولو بقى الناس على ما هم عليه من التناسل ولم يموتوا لما وسعتهم الأرض. وانت تتبين ذلك مما أقول: قدِّر أن رجلا واحدا ممن كان منذ أربعمائة سنة هو موجود الآن، ولكن من مشاهير الناس حتى يمكن أن يظلّ أولاده موجودين معروفين كعلى بن أبى طالب عليه السلام مثلاً، ثم وُلد له أولاد ولأولاده أولاد وبقوا كذلك يتناسلون ولا يموت منهم أحد، كم كان مقدار من يجتمع منهم فى وقتنا هذا؟ فإنك ستجدهم أكثر من عشرة آلاف ألف رجل، وذلك أن بقيتهم الآن مع ما قدِّر فيهم من الموت والقتل الذريع أكثر من مائتى ألف إنسان، واحسب لكل من كان فى ذلك العصر من الناس فى بسيط الأرض، شرقها وغربها، مثل هذا الحساب، فإنهم إذا تضاعفوا هذا التضاعف لم تضبطهم كثرةً ولم تحصهم عدداً. ثم امسح بسيط الأرض، فإنه محدود معروف المساحة، لتعلم أن الأرض حينئذ لا تسعهم قياما ومتراصين فكيف قعوداً ومتصرفين، ولا يبقى موضع لعمارة يفضل عنهم ولا مكان لزراعة ولا مسير لأحد ولا حركة، فضلا عن غيرها، وهذا فى مدة يسيرة من الزمان، فكيف إذا امتد الزمان وتضاعف الناس على هذه النسبة؟ فهذه حال من يتمنى الحياة الأبدية، ويكره الموت ويظن أن ذلك ممكن أو مطموع فيه، من الجهل والغباوة. فإذن الحكمة البالغة والعدل المبسوط بالتدبير الإلهى هو الصواب الذى لا معدل عنه ولا محيص منه، وهو غاية الجود الذى ليس وراءه غاية أخرى لطالب مستزيد أو راغب مستفيد، والخائف منه هو الخائف من عدل البارى وحكمته، بل هو الخائف من جوده وعطائه.

فقد ظهر ظهوراً حسنا أن الموت ليس برديء كما يظنه جمهور الناس، وانما الرديء هو الخوف منه، وأن الذى يخاف منه هو الجاهل به وبذاته. وقد كان ظهر أيضا فيما تقدم من قولنا أن حقيقة الموت هى مفارقة النفس البدن، وهذه المفارقة ليست فساداً للنفس وإنما هى فساد التركب. فأما جوهر النفس الذى هو ذات الإنسان ولبه وخلاصته فهو باقٍ بحاله وليس بجسم، فيلزم فيه ما لزم فى الأجسام، مما أوردناه قبيلاً بل لا يلزمه شيء من أعراض الأجسام أى لا يتزاحم فى المكان لأنه لا يحتاج إلى مكان، ولا يحرص على البقاء الزمانى لاستغنائه عن الزمان. وإنما استفاد بالحواس والأجسام كمالا ما، فإذا كمل بها ثم خلص منها صار إلى عالمه الشريف القريب إلى بارئه ومنشئه تعالى وتقدس. وهذا الكمال الذى يستفيده بهذا العالم الحسى قد بيَّناه وعرَّفناك الطريق إليه بما سلف فى هذا الباب، وأنه السعادة القصوى للإنسان، وأعلمناك ضده الذى هو الشقاء الأقصى له، وبيَّنا مع ذلك مراتب السعادة ومنازل الأبرار ودرجاتهم من رضوان الله عز وجل وجنته التى هى دار القرار، كما بيَّنا لك مراتب أضدادهم من سخطه ودركاتهم من النار التى هى الهاوية بلا قرار. نسأل الله حسن المعونة على ما يقربنا منه، إنه جواد كريم رءوف رحيم.

مينا بديع عبد الملك



الأثر الشعبى والبيئى والعقيدى

فى إبداع الحضارة القبطية

. استاذ الرياضيات بهندسة الأسكندرية.
. عضو جمعية الآثار القبطية بالقاهرة.
. عضو جمعية الآثار الأسكندرية بالأسكندرية.
. عضو الجمعية الدولية للدراسات القبطية بإيطاليا.

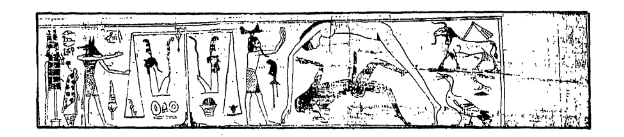
على أرض مصر أقامت أعرق الحضارات التى عرفها تاريخ البشرية منها الحضارة القبطية التى تجلت فى العديد من الفنون، هذا ماجعل **هيرودوت** أبو التاريخ يسجل قوله المأثور: «**ليس من أقطار العالم مايملك من الروائع أكثر من مصر، وليس منها ماله مثلها من عديد الأعمال التى تتحدى الوصف**».

ولأن الفن هو ترجمان صادق لشعور كامن فى قلب الإنسان يظهر نوره وتتضح معالمه عندما يتحرر الإنسان من التزامات الحياة المادية التى تقلل من نشاطه، هذا التحرر يُمكّنه من التعبير عن حسه ومشاعره أمام سلطان القوة الخالقة وجمال الطبيعة.

فالفن القبطى ـ الذى نشأ على أرض مصر الطيبة ـ خضع لمد وجذر تفاعلات البيئة النيلية الزراعية وتعاليم العقيدة الملتحفة بالروحانية فظهرت فيه الحياة والطموح إلى تمجيد الخالق والانبهار بالطبيعة .

لأنه فن شعبى لايخضع للقيود التى يخضع لها الفن البيزنطى لذلك كان **ثمرة طيبة لاشتياقات الشعب المصرى للتعبير عن ذاته** فى ظل قيم روحية سامية وهذا بعكس الفنون الأخرى التى كانت فى أغلب اتجاهاتها فنوناً أرستقراطية تمجد الآلهة والملك والطبقة الحاكمة . لذلك نجده تارة يتلمس طريقة تشبه الرموز الرفيعة المعنى وتارة بخطوط ونقوش هندسية فى مسطح عميق يلتقى فيه النور والظلمة.

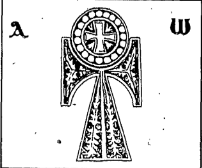
وقد تجلت الحضارات القبطية فى: فن العمارة سواء عمارة الكنائس والأديرة أو العمارة السكنية، والفنون الدقيقة سواء النسيج ـ النحت ـ الحفر ـ التصدير على

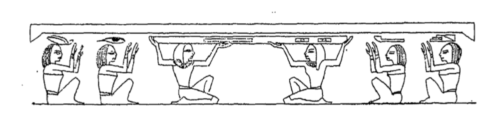


الحوائط او الأيقونات، اللغة وايضاً الموسيقى. كل هذه الأنواع من الفنون هى تعبير صريح وصادق للحياة القومية الشعبية، متاثرة بالمناخ البيئى الذى نشأت فيه وبالتعاليم المسيحية التى امنت بها، وهى بذلك «**تكوّن فصلاً من اروع فصول تاريخنا القومى وتاريخ حضارتنا المصرية**».

ففى «**فن عمارة الكنائس والاديرة**»، كان الهيكل مقصوراً على كوة بشكل قوقعة يوضع على جانبيها صليب وصور للسيد المسيح والقديسين. وبعد أن أصبحت المسيحية دين روما الرسمى انتشر فى مصر طراز «البازيليكا». فاتخذ الأقباط بازيليكية الامبراطور **هدريان** بالأشمونين وجعلوا اتجاهها نحو الشرق ويدخلها الإنسان من الجهة الغربية ووجهه نحو الشرق حيث يتطلع الإنسان إلى الفردوس. وبعد مدخل البازيليكا يوجد صفين من الأعمدة يقسمانها إلى ثلاثة أروقة الأوسط أعرضها وهنا أضاف الفنان القبطى قبتين على طرف القبة المتوسطة رمزاً للثالوث الأقدس وغطى هذه القباب من الداخل بطبقة من الجص رسم عليها صورة السيد المسيح والملائكة والقديسين ثم فصل الصحن الأوسط من البازيليكا عن الهيكل بحاجز خشبى مزخرف بأشكال هندسية وصور القديسين حسب نظام كنسى خاص. ثم زين تيجان أعمدة البازيليكا بالصليب وبعض الأشكال النباتية. ومن أروع الكنائس التى بناها الأقباط ويعود تاريخها إلى القرن الرابع الميلادى هى كنيسة **أبو مينا (أو مارمينا)** بالصحراء الغربية. وهو تصميم مصرى قديم بدأه الملك **تحتمس الثالث** حوالى سنة ١٤٠٠ ق . م . فى تشييد قاعة الاحتفالات بمعبد الكرنك.

وفى **العمارة السكنية** ازدانت المنازل القبطية بزخارف عدة مثل الفيل الهندى على أحد المنازل - وليس الأفريقى - والذى يدل على أن هذا المنزل لتاجر له صلة بالهند فى تجارته. وفى منزل آخر نجد منظر أفريز من الحجر الجيرى يمثل منظر جنى وتحميل محصول العنب، ومناظر على منازل كثيرة عليها صيد الغزال وأخرى عليها نبات اللوتس.





وفى **فن الحفر على الأخشاب**، برع الفنان القبطى فى تمثيل مناظر النيل من طيور وأسماك ونبات البردى أو التمساح أو المراكب المحملة بالأوانى الفخارية.

وفى مجال **صناعة النسيج** اشتهر اسم نسيج «**القباطى**» ذلك الاسم الذى اطلقته د . **سعاد ماهر** على النسيج الذى يعرف بالإنجليزية بالتبسترى Tapestry وليس له فى العربية اسم مصطلح عليه. وقدأطلقه العرب من قبل على النسيج المصرى ذى الشهرة الواسعة نسبة إلى أهلها القبط كما جاء فى الخطط والآثار **للمقريزى** وفتوح البلدان **للبلاذرى** والعقد الفريد **لابن عبد ربه**. فعلى جزء من ستارة من نسيج القباطى من الكتان بها زخارف من خيوط صوفية ملونة بعدة الوان وتتكون الزخارف من بعض القصص الدينية مثل قصة آدم وحواء، قصة ذبح اسحق، قصة البشارة بميلاد السيد المسيح وزخارف أخرى من الحياة اليومية حيث تظهر زخارف لبعض محاربين وبينهم فروع نباتيةوفى الوسط ثلاث دوائر تحوى كل منها منظراً لفارس ممتطى صهو جواده، وأمام هذا المنظر صورة لرجل ممسكاً بيديه مزمار ينفخ فيه كما نراه فى حياتنا الشعبية حتى اليوم.

وفى **فن النحت على الأعمدة** سجل الفنان القبطى بعض مظاهر الحياة اليومية فى ذلك العصر إذ نبصر تيجان أعمدة من الحجر مجدولة على شكل السلال وهى تشبه إلى حد قريب تلك التى مازالت متداولة حتى اليوم والمصنوعة من القش. أو تيجان أعمدة بشكل زخرفى لأوراق العنب أو كرم العنب أو ورق الأكانتس التى تنساب فى خيوط ذات اليمين واليسار، هذه الخطوط التى تمثل تارة دائرة ومربعات ومثمنات تلتقى عند صليب يتوسطها وهو شعار المسيحية، أو رسم لسعف النخل الذى يرمز للانتصار. وعلى واجهة باب من باويط (بالقرب من منفلوط) من الحجر الجيرى على شكل نصف دائرة وقد حلى برسوم هندسية وبزخارف ثمار



الرمـان . وهذا يدل على ارتبـاط الفن القبطى بخـواص البيئة المصرية ولايزال الرمـان الآن ينسب إلى منفلوط. كمـا نحت السمكة التى اسمـهـا يحمل اختصـاراً لاسم السيد المسيح، والطاووس الذى يرمز للفردوس. كما ان القبط لهم لغتـهم الخاصة المعروفة «باللغة القبطية» ولهـا العديد من اللهجات واللهجة البحيرى نسبة إلى لهجة سكان وجه بحرى واللهجة الصعيدى نسبة إلى سكان وجه قبلى . ويوجد بعض اللهجات الأخرى التى اندثرت وهى المنفـيـة نسـبـة إلى أهالى منطقـة منف، الأخميمية والتى كـان ينطق بهـا سكان البـهنسا حتى أسيوط وأيضاً الفيومية نسبة إلى أهالى الفيوم. وبالرغم من أن هذه اللغة لغة قومية إلا أن لها آثاراً عالمية فبعض الألفاظ القبطية انتشرت فى اللغات الأوربية مثل: الواحة (وازيس)، كومى أى الصمغ (جومـا فى الإيطالية، جوم فى الفرنسية، جم فى الإنجليزية)، أسقيط (منطقة توحد الرهبـان بوادى النطرون ومنهـا اسم الناسك فى اللغات الأوربية).

كما أن الكنيسة القبطية من أغنى كنائس العالم فى فنها **الموسيقى** . فالموسيقى جزء لايتجزأ من ترتيبات عبـادتهـا المتنوعة وطقوسـهـا الطويلة. وهذه الطقوس وصلتنا كاملة منذ القرن الخامس الميلادى لاتشوبها موسيقى بيزنطية أو لاتينية أو فارسية . وكثير من الألحان القبطية نسبت إلى البلد التى نشأت فيها فيوجد اللحن الأتريبى نسـبـة إلى اتريب بالقـرب من أخـمـيم، واللحن السنجـارى نسـبـة إلى بلدة سنجـار التى تقع شمـال محـافظة الغربيـة . والموسيقى الكنسية صوتية بحتة.

هذه المهارة التى اتقنها الأقباط الأولون تعود **أولاً وأخيراً** إلى أنهم كانوا يعتزون بتاريخهم وماضيهم ولهم شغف حقيقى نحو إشراقة مستقبلهم. فاستوعبوا التاريخ بجدارة وأحبوا وطنهم وكنيستهم بأمانة وصدق بدون رياء فاكتسبت حياتهم صفة الجدية ولم يعودوا ينبهرون بالأضواء بقدر مااقتنعوا داخلياً بالإنجازات حتى صاروا أصحاب حضارة يتغنى بها العالم كله.

المراجع

١ـ د . **باهور لبيب**: الآثار القبطية ـ رسالة جمعية مارمينا بالاسكندرية الخامسة ـ ١٩٥٤.

٢ـ د . **باهور لبيب**: الطابع الشعبى فى الآثار القبطية ـ مجلة التوفيق ـ يناير ١٩٥٩.

٣ـ د . **سامى جبره**: الفن القبطى وصلته بالتاريخ ـ مجلة التوفيق ـ مايو ١٩٥٩.

٤ـ د . **سعاد ماهر**، ا. **حشمت مسيحه**: منسوجات المتحف القبطى ـ ١٩٥٧.

٥ـ د . **سعاد ماهر**: الفن القبطى ـ ١٩٧٧.

سميحة عبد الشهيد



الفلسفه الاغنسطية القبطية
من خلال مكتبة بردى نجع حمادى

مقدمة

هناك جدل طويل بين مؤرخى الدين من حيث اعتبار الأغنسطية فكرا متطورا نبع من داخل المسيحية أو حركة أعرض من ذلك وبالتالى مستقلة عن المسيحية أو سابقة لها! هذا الجدل وجد الإجابة بالاعتماد على مكتبة برديات **نجع حمادى** فى فهم الأغنسطية كظاهرة أعرض مما تقودنا إليه فكرة الهرطقة المسيحية المبكرة.

هى فكر جديد للتحرر وللخلاص من سيطرة الشر، الذى ساد فى نهاية العالم القديم وتغلغل فى داخل المسيحية واليهودية والافلاطونية الحديثة وغير ذلك، والسبيل إلى ذلك الخلاص بالعلم والمعرفة.

إنها كفكر دينى جديد اختص بالتوفيق بين المذاهب المتضادة، بنى على معتقدات دينية موروثة مختلفة التقت بعضها ببعض فى موقع مدبر حيث البحث عن الوحدة وسط هذا التباين الكبير.

هذا الموقع مع الاقتراب فى الحياة من النظام المثالى وترك كل متع الحياة يشرح ارتباط أصحاب مكتبة برديات نجع حمادى بالرهبنة المسيحية حيث الانسحاب من العالم المادى إلى عالم يسمو فيه الفرد بخياله وروحه حتى يحس بالسعادة والراحة والنعيم. سلوك فى الحياة شبيه بطريقة حياة الأغنسطيين.

قد لا يكون شيئا متفقا عليه أن الكتب التى عثرنا عليها بالقرب من دير أنبا باخوميوس مؤسس الديرية فى مصر، تم تصنيعها فى هذا الدير نفسه.

والأعنسطية عامة حركة سبقت المسيحية وأبعدت الكنيسة أتباعها واعتبرتهم هراطقة وقد أشارت رسالة بولس الرسول الثانية ـ لتلميذه تيموثاوس إلى اثنين من

الأغنسطيين المرفوضين: ـ

«وأما الأقوال الباطلة الدنسة فاجتنبها لأنهم يتقدمون إلى أكثر فجور وكلمتهم ترعى كآكله. الذين منهم هيمنايس وفيليتس اللذان زاغا عن الحق قائلين إن القيامة قد صارت فيقلبان إيمان قوم.» ٢ تموثاوس ٢: ١٦ ـ ١٨.

لكن الأغنسطية تخطت حدود الإمبروطورية الرومانية المسيحية إلى العراق إذ نجدها ممثله فى جماعة صغيرة من المزارعين فى العراق أطلقوا على انفسهم اسم «**المانديان**» أى العارفين بالله.

مكتبة نجع حمادى

مكتبة نجع حمادى تضم مجموعة نصوص دينية تختلف بعضها عن بعض من حيث مكانها وزمانها وأشخاص مؤلفيها. حتى وجهات النظر إلى الحد الذى يظن أن هذه النصوص لا تنتمى إلى جماعة واحدة أو حركة فكرية واحدة. لكن لابد من وجود شىء مشترك جعل هؤلاء الكتاب يهتمون بجمعها وكتابتها، معان خفية ادركوها فى هذه النصوص لم يكن يقصدها الكتاب الأصليون. التقت هذه النصوص فى بؤرة واحدة تعكس فكرا واحدا هو الابتعاد عن الكتلة البشرية والاقتراب من النظام المثالى الذى يجتاز حدود الحياة التى نحياها إلى حياة مثالية هذه الحياة المثالية هذه تتطلب ترك كل متع الحياة التى يتوق إليها البشر والتطلع إلى الحرية المطلقة، والانسحاب من الاحتواء فى النجاسة التى تبدد وضوح الرؤية.

وقد حفظت لنا مكتبة نجع حمادى إلى جانب النصوص الأغنسطية إنتاجا أدبيا يونانيا لأدباء ومؤلفين لا نعرف أسمائهم انتشروا فى النصف الشرقى من العالم القديم وغطوا فترة تقترب من خمسمائة عام وهناك الجزء الخاص بجمهورية افلاطون فى كودكس رقم ٦ وهناك نصوص اخرى فلسفية فى مقالتين بعنوان زوسترييانس والوجنس و Zostrianos Allogenes وهما تلميذان منشقين عن مدرسة بلوتينوس «الأفلاطونية الحديثة» ـ التى تزعمها بلوتينوس فى القرن الثالث الميلادى ـ لاعتقادهم أن أفلاطون لم يتغلغل فى أعماق الحقيقة العقلانية.

وهناك ايضا إشارات فى مكتبة نجع حمادى إلى الأغنسطية اليهودية من خلال مقالات مبنية على إنجيل العهد القديم لكتاب تعثروا فى فهم بعض عبارات العهد القديم، وتصوروا أن إله العهد القديم إله قاس خلق العالم بطريقة الخطأ إله يجهل الجهل الإله الطيب الخفى. وهكذا دخلوا فى ثنائية بين إله العهد القديم وإله العهد الجديد.

كما أشارت مكتبة **نجع حمادى** إلى إنجيل العهد الجديد؛ اذ تضمنت مقالة بعنوان «إنجيل توما» مائة وأربعة عشر قولا من اقوال السيد المسيح واستهلتها بهذه الكلمة «**أن من يفهم المعنى العميق لهذه الاقوال لن يذوق الموت**».

وبالرغم من برديات **نجع حمادى** بالقبطية إلا أن نصوصها كانت مؤلفة فى الأصل باليونانية وعلى هذا فربما استقر هؤلاء المؤلفون فيما مضى فى مكان تشيع فيه اللغة اليونانية فى اليونان نفسها أو سوريا أو الأردن مثل ذلك مثل الإنجيل وبعض النصوص القديمة التى كتبت فى أماكن متفرقة وحفظتها لنا رمال مصر الجافة. إننا لا نعرف شيئا عن الأشخاص المختلفين الذين ترجموا المقالات للقبطية أو الذين اشتركوا فى نسخ هذه

الكتب أو الذين دفنوها، إلا مايمكن ان نستنتجه من الكتب نفسها.

الموقع

اكتشفت برديات **نجع حمادى** بالقرب من دير القديس باخوميوس مؤسس الديرية فى مصر. ذلك أن رهبان الدير كانوا عندما يكتشفون وجود من ينحاز منهم للفكر الأغنسطى يستبعدونه خارج الدير، مما دفع هؤلاء الرهبان المطرودين إلى الارتباط بعضهم ببعض فى مجتمع صغير داخل الكهوف عند سفح جبل الطارف **بنجع حمادى**. هذا ما استشففناه من مقالة بعنوان «**رؤيا بطرس**» قصدوا بها التعبير عن مالاقوه من اضطهاد على أيدى الأساقفة والقسوس واتخذوا ما لاقاه السيد المسيح من اضطهاد وآلام مثالا لهم.

قصة الكشف

يذهب فلاحو نجع حمادى فى شهر ديسمبر من كل عام لحمل النترات من كهوف جبل الطارف إلى حقولهم لتسميد الأرض مستعملين حقائب سرج الجمال. فى ديسمبر من عام ١٩٤٥ قدم مزارع يدعى محمد على وأخوه خليفة من نزلة السمان وتركا جمليهما إلى الجنوب من صخرة. أثناء عملية الحفر داخل أحد الكهوف عثرا على جرة. يقول محمد على إنه فى البداية خشى كسرها لأن غطائها مختوم بالحمرة خوفا من ان يكون جنى محبوسا فيها لكنه تشجع وكسرها بمعوله. لكنه لم يجد الجن أو الذهب بل البردى.

أخذ الكتب ولفها بعباءته وحملها على كتفه إلى بيته فى كوخ صغير فى مزرعة فى القصر، وهو حى قديم فى شنوبوسكيا حيث بدأ حياته هناك القديس باخوميوس. ولوجود ثأر بين عائلة محمد على وعائلة الشريف اسماعيل حسين كان البوليس يقوم بتفتيش بيت محمد على السمان كل مساء بحثا عن أسلحة. اضطر محمد على أن يودع المخطوطات عند كاهن القصر ويدعى القس باسيليوس عبد المسيح. عند رؤية أخ زوجة الكاهن ويدعى راغب اندراوس للمجموعة أخذ واحدا منها وهو المجلد الثالث ونزل به إلى القاهرة وعرضه على الدكتور الطبيب **جورج صبحى** - كان محبا للغة القبطية - الذى اقنع بدوره مصلحة الآثار باقتنائه ودفع ٣٠٠ ج لراغب اندرواس دفع منها ٥٠ جنيها تبرعا للمتحف القبطى الذى أودع عنده المجلد وتسجل فى سجلات المتحف فى شهر اكتوبر من عام ١٩٤٦.

لسوء الحظ اعتقادا من أم محمد على بعدم أهمية المخطوطات احرقت أجزاء منها فى الفرن ربما يكون المجلد الثانى عشر حيث لم يبقى منه إلا جزازات صغيرة.

اشترى البقية الباقية جيرانهم بثمن زهيد وباعوها بدورهم إلى تجار الآثار فى القاهرة من بينهم البلجيكى البرت عيد والقبرصى جان تانو فى عام ١٩٤٩. حاول البرت عيد بيع المخطوطات التى اشتراها وهى جزء من المجلد الأول فى نيويورك وآن أربور لكنه فشل ونجح معهد يونج فى سويسرا فى اقتناء المجموعة التى أهداها فيما بعد إلى مصر لتكون مع بقية برديات المكتبة، أما مجموعة جان تانو فقد آلت إلى مصلحة الآثار ثم المتحف القبطى بحكم قضائى مع دفع تعويض قدره أربعة آلاف جنيه.

ظهرت محاولات فردية لنشر أجزاء من هذه المكتبة لكن فى عام ١٩٦٠ اتفق المدير العام لهيئة اليونسكو مع الدكتور/ **ثروت عكاشة** وزير الثقافة والإرشاد القومى

فى ذلك الوقت على نشر المجموعة من خلال عمل لجنة دولية اتفق على اختيار أفرادها من مصر وهيئة اليونسكو وانحصرت مهمة اليونسكو فى عمل لوحات مصورة للمكتبة. أهمل المشروع حتى انعقدت اللجنة الدولية لبرديات **نجع حمادى** فى نهاية عام ١٩٧٠م. ومنذ ١٩٧٢ حتى عام ١٩٧٨ بدأ فى الظهور اثنا عشر مجلدا اشتمل على لوحات مصورة لبرديات مكتبة **نجع حمادى** ثم ظهرت ترجمات كاملة بالإنجليزية والألمانية والفرنسية.

المجلدات

تتكون مكتبة برديات العارفين بالله من اثنى عشر مجلدا (**كودكس**) بالإضافة إلى مقالة منفصلة داخلها ٥٧٨ ورقه بردى مكتوبه تشكل ١١٥٦ صفحة كل كودكس يضم مجموعة من المقالات مكتوبة فى عشرين أو أربعين ورقة بردية تشبك من المنتصف بخيط رفيع من الجلد لتشكيل ملزمة واحدة يحفظها غلاف جلدى مقوى بقطع بردى سبق استعمالها ملتصقة بعضها ببعض بمادة الغراء مع تغطيتها بقطعة بردى كبيرة.

أحد وجهى الغلاف يمتد بجزء عريض ينتهى بسير رفيع من الجلد يثنى على الوجه الآخر ويلف السير على الغلاف لإحكام غلقه.

هذه البطاقة عند فكها وجد أن بعض أوراقها تحتوى على خطابات يونانية وقبطية ووثائق عمل وأسماء أشخاص وأماكن وتواريخ ساعدت فى تحديد الوقت ومكان تصنيع الأغلفة.

خط الخطاطين يكاد يتشابه فى عدد من المجلدات لكن هناك أمثلة قليلة على أن خطاطا واحدا كتب اكثر من (**كودكس**) واحد.

يتراوح تاريخ مكتبة **نجع حمادى** بين بداية ونهاية القرن الرابع الميلادى إذ إن النصوص نفسها لا تحمل تاريخ أو اشارات تاريخية غير أنه فى **الكودكس** السادس مقالة بعنوان «فكرة لإلهنا العلى» تعطينا إشارة يمكن اعتبارها نقطة انطلاق للتأريخ ففى الجملة «كف عن الشهوات الشريرة والرغبات وتعاليم الانومويين اتباع انومويوس الهرطقة الشريرة التى ليس لها أساس.

هذه الدعوة الهرطوقيه قد ازدهرت لوقت قصير فى الاسكندرية أثناء هرب أثناسيوس فى دير أنبا باخوميوس عام ٣٦٠م وعلى هذا فإن هذا الكودكس لم يأخذ شكله النهائى قبل هذا التاريخ.

خاتمة

هذه المكتبة يجب أن يقرأها أى مثقف مهتم بتاريخ المدينة والفكر والدين إذ تحتوى الكتب المقدسة للحركة الأغنسطية التى ظهرت وانتشرت بسرعة فى ساحة الحضارة فى أيام السيد المسيح وأوائل المسيحية وكما قدمت عطاءها هاما لتاريخ الديانة قدمت بالمثل لتاريخ الفلسفة.

وترجع أهمية مكتبة نجع حمادى كذلك إلى أنها حفظت لنا العديد من الأعمال الأدبية اليونانية المفقودة مترجمة إلى اللغة القبطية. هذا إلى جانب أنها تعطى فكرة لا يستهان بها عن علم صناعة الكتب والتجليد.

مراجع البحث

1 - James M.Robinson, The Nag Hammadi library. New York, 1977.
2- James M.Robinson, The Nag Hammadi Codices, Clarenont, 1977.
3 - The Tacsimile Editon of the Nag Hammadi Codices. Codex,VI. Leiden, 1974.

محمد القيسي

وغالبا ما يغنى طائر فى وحشة*

الفضاء إلى نقطة

أَلفَضاءُ إِلى نُقْطَةٍ،
وَاستَوى في يَدىً
الطَّرِيقُ إلىً
مَناديلُ مُغتصَبَةْ
وَدَمي العَتَبَةْ.

ذَوْبُ العصارة

ذَوْبُ العُصَارةِ،
وَارْتعَاشُ الكَائنَاتِ نَشيدُهُ

* هذا العنوان سطر شعرى مُقترض من إحدى قصائد الشاعر الألمانى «هولدرلين»، أما القصائد فكتبت فى كانون الثانى ١٩٩٤ بين الرصيفة وعمّان.

وَالسَرْدُ منْ فَضَلاتِه،

وَأُريدُهُ

قلبى.

جَمَرات

جَمَراتُ

لا فَكَاكَ لِرُوحِيَ منْها القَصيدةُ

وَالباقياتُ رَمادُ.

الأفق غير عروة القميص

الأُفْقُ غيرُ عُرْوَةِ القَميصْ

غيرُ القميصِ الخيوطْ

غيرُ الخيوطِ اللوّنْ

وَاللّونُ غيرُ رِعْشَةِ الفُرشاةِ،

وَالفُرشاةُ غيرُ رعشةِ الأصابعْ

غيرُ الأصابعِ الكتابةْ

غيرُ الكتابةِ الورقْ

يا سيّدى الأرقْ.

هل يحتاج الليل إلى

هلْ يحتاجُ الليلُ إلى توضيحْ
صُندوقُ أغانٍ وَتَواشيحْ، قلبى
وَمَلاءَاتٌ سوداءُ مُوشَّاةٌ بِالضَوْءْ
وَخمسةُ أوتارٍ، تعبثُ فيها الرِّيحْ.

يوم جـــــاف

يَومٌ جَافْ
يتناثرُ فى وَرَقِ الكَرْمَةِ والصَفْصَافْ
وَ يُغطِّى بَيتى
يومٌ لى ... يومٌ لِلمقهى
وَقراءةِ «إلبِرْتى»

الذئب إلى عزلته

الذئبُ إلى عُزلتِهِ القُصوى
يَنكِشُ أحواضَ الجُورىِّ ضُحىً
وَيُحدِّقُ فى الأُفُقْ
يسألُ «هِرْمانْ هِسَّه»

عنْ رحلتِهِ فى الشرقْ

وَيُواسى نَفْسَهْ

هيأتُ لهم راحى

هَيَّأتُ لهمْ رَاحيِ

وَعلى مَصْطَبَةِ الدارِ أقمتُ، أُدخِّنُ أيامى

أهزأُ بنعالِ الريحِ، وَأندفعُ أَمامىِ

رَحَّالاً وَمُقيماً فى الأغصانِ،

يُكَلِّلُني الغَيمُ، وَتَحفظُنى ألواحى

فلماذا لا يَصِلُونَ إلىَّ،

وَلا يكتملُ صُداحى!

تحت غيوم دامعة

تحت غُيومٍ دامعةٍ

كُنتُ أسوطُ البغلَ خَفيفاً منْ أَحْمالىِ

وَأجولُ الأطرافَ، أُتاجرُ بِالفَيروز

فَإنْ هَبَطَ الليلْ

كانَ البغلْ

يَحْزنُ فى وَقْفتِهِ، وَأنا

أتنقَّلُ بينَ ممالكِ أطْلالى.

الديناصورات انقرضت

ألديناصُوراتُ انْقَرضَتْ

وَعلَى النهرْ

ظَلَّتْ دُفلى فَرْعَاءُ، زَواحِفُ شَتّى وَسَحالى

فى قاموسِ الأحياءِ،

وَحِزمةُ أسْمَالِ.

روائح قرفة

رَوائحُ قِرفَةْ

عَبَقَتْ فى أرجَاءِ المنزِلِ،

فيما الشُرفَةُ مُشبَعَةٌ بِرَوائحِ حَمدَةَ،

وَالدَرَجُ المُتْرَعُ باليَومِيَّاتِ، الوَاصلُ حتى حَوْضِ الفِلفلِ،

تُدرِكُهُ الرُّجْفةُ

حَيثُ خطوطُ وَآثارُ أصَابِعِهَا.

ووحدى ألهو

وَوَحدىَ ألهو

وَوَحدى أُخاطِبُنى غَالباً:

ـ أما زلتَ تغفو؟

وَأَفْرِكُ عَينيَّ، أُخْرِجُني منْ نُعاسِيَ،

أمشى إلى غسَقٍ، ذابلاً

وَأموتُ قليلاً مِنَ الموتِ،

حَتى

لأصحو.

مُستعيناً بموتى

مَسْتَعيناً بِمَوتى

أَشُقُّ لِروحي طريقاً مُناسبة

وَأُعِدُّ العَشاءْ

العَشَاءَ البَسيطَ لإخوةِ قلبى

أُعِدُّ شرَاشِفَ صُوفِيَّةً لِرُعاةِ الجبلْ

يَتَّقونَ بها

بَرْدَ هَذا الشتاءْ

وَأُزامِلُ وَقتى.



أحمد

(إلى د. أحمد كمال)

أحمدٌ ممنوعٌ فى عرفِ النحويين من الصرفْ.
أحمدُ يملكْ آجوبةً تسبق لغة العين
لأيٍّ استفهامٍ فى المهْد،
ولكنْ ينعطفُ كحرفِ العطفِ لأولِّ هبّةِ عطرٍ.. أو نزوةِ
شعرٍ.. أو هزة عطْف.
أحمدٌ يقضى الصيفَ بألمانيا،
ويشتّى فى العقبة.
ويحب ركوبَ الموجة.. وعناقَ السنبلة
وما بينهما.

ليس لأحمدَ عُرْفٌ.. ولهذا راح يسرّح زَغَباً آخر
هو ديكٌ خاص ذو فجر خاصٍ وصياحٍ خاصْ.
وإذا قلتَ لماذا خفَّ الشَّعرُ
يقولَ جبينى منحسرٌ مثل زمانى
وأنا لستُ أحبّ الحلاقين،
ولا شيءَ تبلله الأيامُ سوى الأهداب.
ريحى بالباب وشمسى فى رأسى
أما ما يرتدُّ من الضوءِ فمن حقّ مرايا أخرى
وأنا أولى بالفكرة من أنْ أصلَ إلى الناس
على شعرةْ،
لى قلبٌ للشيبِ.. وجفنٌ للأَرَقِ وللرسمْ.
وحضن للضيفْ.
ولأحمدَ كفٌ للعتَبِ.. وكفٌ للعنبِ.. وكفٌ للكفْ.
وله مطر يملكُ فيه مفاتيح الغيم،
له صيف آخر فى الصيفْ،
فى عينيهِ آخرُ ما داهمه فى ليلتهِ
كأسُ نبيذٍ.. وهجٌ أسمرُ.. طائرُ ليمون،
غصنٌ خفّ عن الصّدر وأعلنَ عن فُسْتقِهِ،

موسيقى حافيةُ القدمينِ على جدرانِ الغرفةِ و القلبْ،
نعاسٌ جاءَ خجولاً كالعادةِ
أو سهدٌ جاء بصحبةِ ريلكهْ،
ماركيزْ،
نشرةُ أخبارْ،
آخر ما خرج من الثّلاجةِ
أو عاد إلى الرفْ.
أحمدُ يهوى الصخبَ الأخضرَ حين يصيرُ مظاهرةً
أو جدلاً من طرفين بلا نصفْ.
أحمدُ يكرهُ نونَ النسوةِ حين تكونَ النُّقطةُ
باردةً فوق الحرفْ.
حين تراهُ يكونُ على عَجَلٍ من أمرهْ،
وهنا وقع بحبّ الشرطةِ
يجتازُ بسيارته الضوءَ الأحمرَ
كى يفتحَ غَزَلاً مع أقرب شرطيٍ قال له قفْ،
أحمدُ يصرفُ جداً
ويصرّفُ جداً
لكنْ ممنوعٌ فى عرفِ النحويين من الصرفْ.

....

مختار العطار

جاذبية سرى وفرحة الحياة

.. إنك لا تلتقى كل يوم بفنانة مثل: جاذبية سرى (٦٥ سنة).رسامة مُلّونة تحتضن الحياة احتضانا بإبداعها الفريد وثقافتها العريضة وبكل كيانها الإنسانى. حدّدت رسالتها منذ البداية ثم مضت فى الطريق المثير الصعب لا تلوى على شىء. لا ترسم وتلّون كمعظم الفنانين، إنما تتدفق بروحها وموهبتها وذكائها من أطراف فراجينها على صفحة قماشها. فقد ولدت لتكون ضمير شعبها بآماله وآلامه.. وأفراحه ومآسيه..

فى أحد معارضها فى قصر عائشة فهمى بالزمالك، عرضت فى مطلع إبريل الماضى ما ينوف على الأربعين لوحة زيتية. عبّرت بها عن فرحة الحياة تحت عنوانها الدائم المعروف: الزمان والمكان. ذلك الاسم الذى صاحب معارضها الفردية التى تعدّت الخمسين: فى مصر ومختلف البلدان شرقا وغربا، وهو رقم قياسى لم يبلغه إلا القليل النادر. وينبغى أن نسرع فَنُردِف أن جميع عروضها بدون استثناء، متغيرة الفكر والموضوع (التيمة)، مع الاحتفاظ بشخصيّة لا تَخْفَى، بالرغم من تأرجح أسلوبها بين حافتى الواقعية والتجريد. أعمالها مذهب فنى قائم بذاته لا ينسج على منوال أحد. الألوان

والخطوط عندها لغة جميلة ، تكمن أبجدياتها فى الإيقاعات والتوافقات والملامس التى تكسو عناصرها التائهة فى لجّة التكوين، متفجرة بالحيوية. يشع منها ما يشبه المجال المغناطيسى لا نملك منه فكاكا. إنه إبداع يُلَبِّىٌ احتياجنا إلى الجمال وإثارة الخيال والأفكار، مهما بَدَتْ الموضوعات عاديّة بالغة البساطة، لا تخرجُ عن مناظر البحر والسماء والمصطافين على الشاطئ، أو الزهريات وأطباق الفاكهة. فَمَثَل جاذبية كَمَثَل الموسيقار والمُحنك الفنّان، تتجلّى موهبته فى أبسط التقاسيم والارتجالات، كما فى أعقد السيمفونيات. فتكوينات ومعالجات وموضوعات لوحاتها الحديثه ضَرْبٌ من السهل الممتنع، تُلَخّص فى بلاغة ويُسر مشوارها قرابة الخمسين عاما. استخدمت ألوان الزيت والفراجين وسكّين المعجون فى سلاسة العارف وقدرة المتمكّن، بلا تردّد أو تفكير. لا تزال تضع لمساتها فى سرعة وانفعال وإسقاط لفيض عواطفها الهادرة. ولذلك لا نكاد نلتقى بإبداعها حتى نستشعر الحركة، بالرغم مما يتسم به من إتقان واستقرار، وكأن منظوماتها اللونية من الفسيفساء. لا تفاضل بين موضوع الخطاب وأسلوبه، إنما تخاطبنا بلغة الجمال الصامت: لغة الشكل واللون والخط. وهى لغة الطبيعة التى تهز أرواحنا - كما يقول فاسيلى كاندينسكى (١٨٦٦ - ١٩٤٤).

كانت منذ صباها الباكر كالنبتة القويّة، تشُق الأرضَ شَقّاً لتورق وتُثمر، كأنما تدرى أن لديها ما تعطيه لهذا العالم. وقد أصبحت بالفعل من رائدات فن الرسم والتلوين فى بلادنا من الجيل الثانى، بعد يوسف كامل وراغب عياد ومحمد ناجى ومحمود سعيد. ساعدها على استكمال أدوات البروز على الساحة الثقافية، ما ورثته عن والدها من مكتبة ضخمة حافلة بمجلدات العلوم والآداب التى كانت زادها المعرفى. وقد ذكرنا فى مناسبات سابقة، كيف أن ثقافة الفنان هى الأجنحة التى يُحلّقُ بها عالياً. وحين دخلت دائرة الضوء سنة ١٩٤٩ مع أول معارضها، لفتت أنظار النقاد والمعنيين والمتابعين بلوحاتها الشهيرة: **«أم رتيبة»** و **«المراجيح»** و **«أم عنتر»** و **«أم صابر»** .. وغيرها من الموضوعات التى كانت تموج بها الحياة الاجتماعية فى ذلك الزمان. كانت تكشف بأسلوب بالغ الجدّة والحداثة عن أصالة المرأة المصرية صانعة الرجال. وقد حظى معرضها الأول بمساندة الأوساط الثقافية، واستجابت لها مختلف الدوائر الاجتماعية، لأنها كانت كرجع الصدى لما يجتاج البلاد من رياح الثورة التى تدق الأبواب. لم تكن لوحة **«أم صابر»** مجرّد تصوير لشهيدة ريفية مصرية اغتالتها يد الاحتلال الإنجليزى، بل رمزا للقوى المكبوتة الوشيكة الانفجار.

واكبت جاذبية سرّى بإبداعها المعاصر حياة شعبها بحلوها ومُرّها شأن كبار الفنانين منذ فجر التاريخ. فحين أبدع المثال الإغريقى **«فيدياس»** رائعته: **زيوس ملك الآلهة**، نحتها باسم الشعب اليونانى ومعتقداته التى كان يدين بها قبل

الميلاد بمئات السنين. وحين رسم الفنان الفرنسي «**يوجين دولامروا**» لوحته الزيتية الشهيرة: «**الحرية تقود الشعب**»، إنما كان يصوّر مشاعر شعبه وأحاسيسه وفرحته بإنجازات الثورة الفرنسية. وهكذا أبدع **بابلو بيكاسو «جيرنيكا»**، **وفرانشيسكو جويا**: صورة «**إعدام الثوار**». لقد صاحبت جاذبية سرّى مشاعر شعبنا بعد هزيمة ١٩٦٧، فصوّرت فتاة عارية تنكفىء على وجهها تُخفيه براحتيها، حتى لا ترى الخَطْبَ الجَلَلَ. تتزاحم حولها بيوت متواضعة متهالكة الجدران معتمة النوافذ خالية من السكان. على النقيض من أعمالها فى أحدث معارضها، حيث عبرت بألوانها المرحة ولمساتها البهيجة عن فرحة الحياة فى زمن السلام. مثلُ هذا المناخ الفنى السعيد، تنضح به لوحات ما بعد نصر أكتوبر ١٩٧٣. ففى ثنايا الخطوط ومنظومات الألوان وتآلفات الأشكال، تطالعنا وجوه نساء ورجال وأطفال، مرحة فرحة بين القباب والمآذن والنوافذ المُشعّة بالأضواء، فى إيقاعات وتوافقات موسيقية تُشعرنا بالأمن والأمان.

جاذبية سرّى فنانة بطبعيتها. تمزجُ الحُلْمَ بالواقع والحقيقةَ بالخيال. عاشقة لمصر قبل أى شىء آخر، طافت بالعديد من بلدان العالم حيث احتفت بها المؤسسات الثقافية، واقتنت أعمالَها وأهدتها رموز التقدير بمختلف أشكالها. إلا أنها لا أنها تكاد ترجع إلى مصر حتى ترتمى فى صدرها. فحين عادت من رحلة إلى كندا ذات مرّة، هُرعَت فى اليوم التالى إلى قلب الصحراء: إلى الواحات الخارجة والداخلة والبحرية، حيث تَجَوّلت ورسَمت ولوّنت فابدعت لوحات أطلقنا عليها فى حينها اسم «**حديثُ الرمال**» .

صخور وجبال وصحارى، يظن من يراها لأول وهلة أنها محض تشكيلات مجّردة بلا معنى، لكنها تحمل كلَّ طاقة الشوق والحُب والحنين، الذى عانت منه إبّان غربتها فى كندا. حَدَثَ ذلك فى عام ١٩٧٥ حين خطر ببالها أنها استجابت أخيراً لموضة التجريد واللاتشخيص. إلا أنها لا تعنى بالصياغة إلا بالقدر الذى يُجَسّد خيالها، ويُبَلور خطابها لروح المتلقى وعقله. يكشفُ المتأمّلُ المُتَعَمق بعد قليل المضمون الذى بالغَت فى إخْفائه، كأنه لؤلؤة فى محارة. فقد أخفت موضوعها العاطفى خلف غلاف كثيف من الملامس والخطوط والألوان، مما يستلزم من المشاهد عينا مُدَرّبة وخيالاً خِصبا، فقد زادت إبداعها غموضا بعدم إطلاق أسماء على لوحاتها. ولكنها فى بعض زواياها، كانت تُعَبّر عن حيرة الإنسان فى مواجهة، قوى الطبيعة التى لا يملك إزاءها تبديلا. وكيف يستشعر العزلة فى العالم المعاصر، الذى ينشغل فيه الإنسان عن الآخرين.

كان معرض «**حديث الرمال**» مهرجانا من الخيال الرمزى والإيماءات والإشارات البليغة. وكان يندرج تحت مُسَمىً «**الزمان والمكان**» كالعادة. فكل لوحة تعبير عن حالة وجدانية مُحَددة بوقت وموقع معينين. كانت فى فجر حياتها الإبداعية تُسَمىً لوحاتها فرادى، حين كانت شديدة الموضوعية، تعكس على قماش صورها ما يدور على مسرح الحياة من حولها. ثم بدأت تدخل فى ذاتها، وتعيش حياة جوّانية لا تبدى من أماراتها إلا النزر اليسير. كما لو كانت تخفى نفسَها فى شرنقة من الفتنة اللونية والإيقاع السريع البهيج والخطوط الموسيقية الشجية وبراعة الأداء المبهر. اختفت الأسماء التفصيلية وانبثق عنوان «الزمان والمكان» ليتصدّر جميع المعارض، مع ازدياد الشحنة العاطفية والقيمة الشعرية والجمالية، حتى عادت لتجمع بين الحسنيين فى أحدث عروضها، حيث وضعت عناوين الصور التى انتظمت جدران سرداب قصر عائشة فهمى بالزمالك، بينما تصدر الكتالوج العنوان التقليدى وهو«**الزمان والمكان**» مضافا إليه عبارة: بين مصر والولايات المتحدة الأمريكية(واشنجطن العاصمة).

يتميز إبداع جاذبية سرِّى فى كل المراحل التى مَرّ بها، بأنه عمل درامى من الدرجة الأولى. يتيح للمرء ان يتلقى الرسالة عبر الشكل المفهوم والرمز الواضح والصياغة المصقولة. يسبح بخياله ويغوص داخل العناصر المتشابكة، وتهتز مشاعره وكأنما تعزف الفنانة بألوانها على أوتار روحه، فتجذبه إلى عالمها الداخلى، المفعم بالتوتر والانفعال والعاطفة الجيّاشة، والعالم الأسطورى الذى تنضح بة لوحاتها، مع أنه يلمس الحقيقة بكل أبعادها.،،،



مختار العطار

جاذبية سرى وفرحة الحياة



كوبرى وزهور ١٩٩٣ ٦٠ × ٦٠ زيت على قماش



مدخل حديقة ١٩٩٣ ٧٥ × ٧٥سم زيت على قماش



زهور ١٩٩٤ ٥٠ × ٤٠ زيت على قماش



الحفلة ١٩٩٣ ٦٠ × ٦٠ زيت على قماش



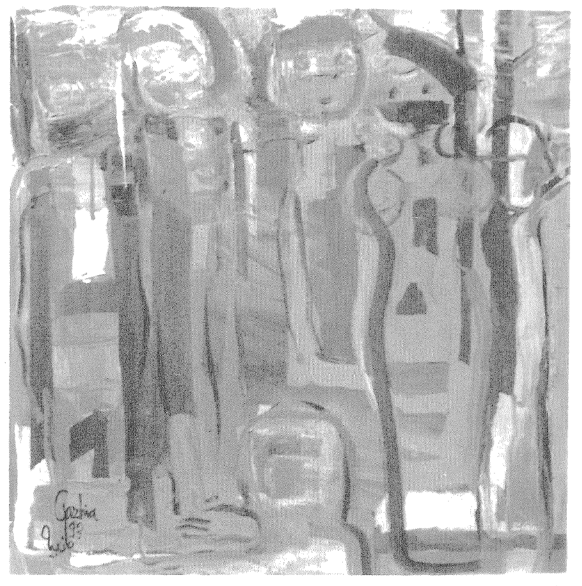
ثنائي٢ ١٩٩٣ ٧٥ × ٧٥ زيت على قماش



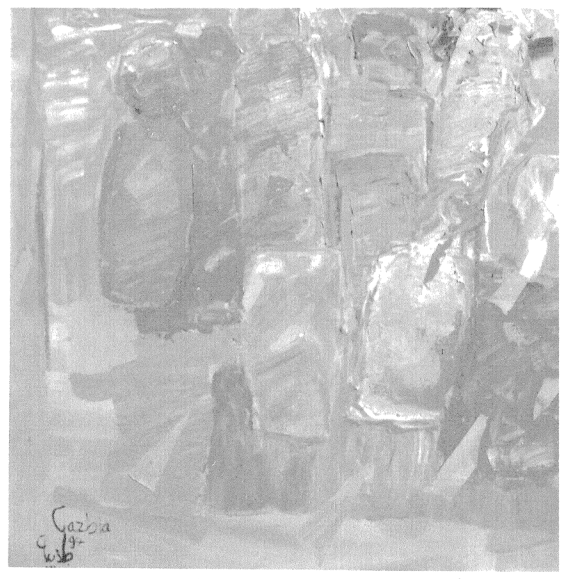
ثنائى ١ ٧٥ × ٧٥ سم زيت عى قماش



عرائس من واشنطن ٧٥ × ٧٥ زيت على قماش



نزهة سنة ١٩٩٣ ٧٥ × ٧٥ زيت على قماش



مجموعة ملونة ١٩٩٤ ٨٠ × ٨٠ زيت على قماش



البحر ١٩٩٤ ٦٠ × ٦٠ زيت على قماش



(شاطئ البحر) البلاج ١٩٩٤ زيت على قماش ٦٠ × ٦٠سم



مجموعة ملونه ٦٠ × ٦٠ سم زيت على قماش

بدر الديب

مضحكات كونية



الحصان والماء

كان الجو حارا رطبا، وكان العرق يتصبب من جسد الحصان الكميت، لا يعرف ماذا يفعل به إلا أن يتركه ينحدر على جسده البنى اللامع، ويتسرب إلى مابين فخذيه وعلى بطنه والى كل موقع من مواقع بدنه حتى المعرفة والحوافز .. ماذا يفعل بهذا العرق الذى ليس ماء ولا طيناولكنه لزوجة تجعله يحس بجسده وكأنه أصبح ثقيلا يعلوه سرج وراكب، مع أنه عارى الظهر حر فى هذا العصر من النهار الصيفى على حدود الصحراء، والرمل تحت حوافره يفح كما تفح الحيات حرارة ورطوبة. ظل الحصان يرجف بجسده محاولا أن يلقى قطرات العرق من فوقه ولكنها تلتصق به أو تتسرب الى مواقع بدنه فتزيده غيظا واضطرابا. وتمنى أن يكون صاحبه أو السائس هنا معه فهما يعرفان كيف يزيحان عنه هذا العرق وكيف يغسلان جسمه ببرودة منعشة مريحة.

لقد كاد الحصان أن يكلم نفسه فليس أقسى من أن يضيق المرء بجسده وبما يلتصق به. لقد تذكر قساوة القراد أحيانا عندما يلتصق به ولا يدعه مهما اهتز أو حاول ضربه بحوافره أو بذيله. الرطوبة والعرق كأنهما حشرات أخرى أكثر التصاقا وإزعاجا لبدنه. أنه يعرف كيف يحب بدنه وكيف يختال به

ويعرف كيف يحرك فخذيه وساقيه الأماميتين وكيف يمد عنقه الى الوراء والى الأمام وكيف يهز رأسه يعرف الكثير عن بدنه ويعرف أنه جميل، وإن كان هذا المعنى أو الشعور صعباً لا يعرف كيف يدركه بوضوح أو يحلله الى مشاعر صغيرة يمكن التعامل معها. إن الغيظ والضيق يرفعان شعوره ببدنه ويجعلانه أكثر بطوله وعرضه وثقله على الأرض وكأنه يتذكر لحظات، بعد العدو الطويل. ومرت نسمة طرية تحمل رائحة بعيدة للماء ففتح أنفه وظل يحركه فتحا وإغلاقا وكأنه يريد أن يتأكد أن ما يشمه هو فعلا رائحة ماء. ولكن الرائحة لا تكفى فلابد أن يعرف أو أن يجد أيضا الاتجاه الذى عليه أن يأخذه حتى يصل ويتأكد من الماء. وأصبحت حوافره أكثر عصبية وهو يحركها تحته وكأنما يسأل الأرض أو سيعرف منها أين يتجه، واتجه يمينا ثم مال يسارا وعاد للوراء بضع خطوات ودق مرات على الأرض بحافره الخلفى ثم بحوافره الأمامية وتحركت أذناه وارتفعتا وطالتا كأنما يسمع صوت الماء ولا يشم رائحته فقط.

هل للماء رائحة إن الرائحة دائما للمكانّ بما قد يكون فيه من حيوان أو نبات أو بشر، ولا يعرف أن شيئا من هذا حوله الآن. فما هى هذه الرائحة وأين الاتجاه. أحس بالغيظ يتركز فى بطنه ويكاد يخرج مع العرق فيجعله يزداد ثقلا والتصاقا سيئا ببدنه. وأصابته مع ازدياد الغيظ والضيق خفة وحاول أن ينفضهما عنه بحركات غير منتظمة أو محسوبة وكأنما قد فقد أو نسى عاداته التى كان يفعل بها هذا. وكم قد كررها من قبل.

إن الجو والرطوبة اليوم فيهما شئ جديد لا يعرف ما هو وكأنه قطعة غير محسوبة من الزمن لا تمر ولا يعرف لها موضعا فى النهار. لا شك أنه يقترب من المساء ولكن العصر مازال محتدما وقد تكون هذه الرائحة هى مجرد اقتراب المساء. وإذا كان المساء يقترب فهل يستطيع هو أن يقترب منه. ومن أين يأتى المساء، من الأمام أم من الخلف أم أنه يهبط ويحسه أولا على رقبته. كيف يمكن أن تكون كل هذه المشاعر جديدة عليه وكيف يستطيع أن يجيب على كل هذه الاسئلة وهو يتحرك فقط فى مكانه وبمحاولاته أن ينفض العرق عنه.

هبت نسمة طرية أخرى وضربت صفحة رقبته من ناحية اليمين فكأنها حركة من حركات العنان تجذبه فى هذا الاتجاه. وصعد إدراكه للاتجاه إلى بطنه فاشتدت عضلاته وأحس استطالة العضلات الى منحنى الفخذين، وإذا بالتوجس والترقب ومحاولة الاتجاه تهبط الى الساقين الخلفيين ويضرب الأرض بحوافره ويحرك رأسه ويمد عنقه وينطلق عاديا نحو اليمين.

ومع بداية العدو بدأت سرعته تتزايد. وتورط بدنه كله فى حركات العدو، وبدا كأنه لا يستطيع أن يتوقف ودائما الى اليمين. وبعد لحظات تزايد العرق واشتد القيظ وتفاقمت الرطوبة ولكن لم يعد يستطيع أن يقف .. إنه يعدو الى الماء ولكن أين هو .. أين الماء .. إنه يرى فى عيونه بركة واسعة رطبة سيلقى بنفسه فيها ويسبح بدلا من العدو ولكن أين هى..

لقد استمر العدو واستمر دون أن يقترب المساء ولكن الرائحة انقطعت ولم تر عليه نسمة أخرى حتى سقط فى الرمل الساخن على ساقيه الأماميتين أولا ثم على جانبه الأيمن وأحس أن العرق يبلل الرمل فيجعله أرطب ولكن الجهد يقعده عن أن يقوم ليكمل العدو فسكنت حركته وراح يحلم بسراب الرائحة.



العصافير أيضا تتوه



لامست قدماى البلاط الساخن فى الحجرة المخنوقة بالصهد، والشمس ما زالت معلقة فى الشرق، قلت لنفسى، وفرحت لأن صوتى يتردد فى الشقة الخالية، لابد أن الجبال المحيطة بالمكان تنفث حرارتها لتخنق الزهيرات والنهير وأنا. لم أشأ أن أكدّر نفسى الكمدة، حملت المذياع الصغير فى يدى ومضيت للشرفة التى أطل منها على مئات النوافذ المغلقة. الأسبوع الفائت رأيت وجها يطل من النافذة وقبل أن تكتمل ابتسامتى كان الوجه قد اختفى فى ظلمته. حلمت بالوجه سبع ليال، فى كل ليلة يتشكل فى هيئة، لكننى ما استسلمت إلا لشكل الفتاة قمحية اللون التى تبدو مثل ابنتى وتحبنى كرجلها الوحيد.. ولم تفتح النافذة بعد. وحاصرنى المذياع بأخباره الكاذبة فأخرسته.

من الطابق الخامس حيث أنا اكتشفت مسطحا أخضر وثمة زهور صفراء، وصمت يحط بكثافة. تسلل الزهق إلى روحى، حاولت التصنت لخرير النيل البعيد، حاولت التقاط زقزقة العصافير أو استرجاع صوت ابنتى وهى تزعق وهى تضحك وهى تصر أن أرى رسومها، فى رسومها بنت وضفيرة وشجرة بثمر، داهمنى مرة أخرى شعورى بافتقادهم، والحنين الجارف إلى ضجيجهم حولى.، ومطالبهم الصغيرة مثلهم: القلم الرصاص، ومجلة الأطفال، والحلوى، والمصروف، والحذاء الذى لم يلمع، والجورب الذى لم ترتقه الأم.

ـ بابا..ألم تر منديلى؟

ركزت أمام المكتبة، طالعتنى الكتب، وتولستوى، وتشيخوف، وبوشكين. استرجعت التاريخ، فبرك فوقى وكتم أنفاسى. خلع تشيخوف نظارته ومسح دمعة وربت على كتفى وهمس: الأحلام كوابيس.. الأحلام كوابيس. كدت أبكى وأسأله لماذا؟ فرأيت صديقى الطبيب واقفا مثل طفل بين زملاء دراسته فى «كييف» فجلست إليه ليحكى لى عن «حقيبة بلون الشفق والرمل»، وسألته لماذا؟ لكنه فى الصورة الفوتوغرافية كان مثل طفل بين زملائه، وكان ينظر لى على وجه التحديد، ولم يجبنى. فتحت باب الشقة، لم يودعنى أحد، ولم أحمِّل بالطلبات الخفيفة مثلهم.

ـ لا تغب يا بابا .. هات حلوى.. باى باى.. مع السلامة.

صفقت الباب ونزلت، وانحشرت بين الناس المرهقين فى عربة المترو، وقلبى يرتج، بحثت فى عيونهم ووجوههم عن مسحة رضا فلم أجد، كنت أريد مصادقة أحدهم لأفضى له بخطتى لجمع بعض المال لأشترى أحذية الأولاد للمدارس، وأحدث الكتب الخارجية للمذاكرة لابنتى، وبحلمى بالكتابة. فاحت رائحة العرق وكان الولد يداعب بيد خفية البنت ذات الإيشارب. مددت رقبتى لم أر سوى حائط النفق وبعض المصابيح، والخرائط التى تبدلت حدودها، كانت الأشجار فيما مضى يسابق بعضها بعضا حتى أراها، يتموج الأخضر بكل درجاته فأبتهج، وتمر القرى والترع تمضى مسرعة، والنهر.. للنهر حكاية أخرى، تذكَّرت ذاك النهر الذى فوقه الجسور، على جسره تملكتنى الحياة، وأيقنت أن للحياة روحا، تذكرت تلك البعيدة التى تعيش قسوة الحياة وتحلم بوجودى.. مشتاقة إليك وإلى وجودك الدافئ. وهنا لماذا لا يشتاق لى أحد. تذكرت الأرض.. كانت لنا والسماء والمساء، وشهرزاد فى الميدان تحكى لا تكف، بينما «كهرمانة» تلعب مع الجرار. وهى أعطتنى أجمل الحكايات فأودعتها الكتب وأعطيتها قلبى، وألوان الطيف خبأتها فى صدرى لأصنع أجمل اللوحات التى أظن.

بابا جاء.. بابا جاء.

صيحات فرح تشوبها عصبية ودهشة كأنهم ظنوا أنى لن أعود أبدا.. كل مرة، كل صباح ومساء يتعلقون فى رقبتى فأعطيهم حلو روحى وأنحى عنهم شقاء جروحى، وأجلس مع التى تشكو الزمن الردىء الذى وضعتها فيه، أربت عليها هى المسكينة أيضا وأعيد لها روحها، ثم أرحل.

ثم رحلت، ثم هنا أمام الجبل فى الطابق الخامس، لم أفطن للمحطة سوى من ضوئها، واسمها المكتوب بأناقة فنزلت.

وعندما دخلت المبنى الهائل وقف لى الجميع، وقالوا أنى باشا وقالوا أنى بك. وكنت أمضى حريصا على ملابسى الأنيقة وحذائى الملمع، فهنا أدوس فى سجاد وتعزف لى الموسيقى حتى يتوقف المصعد، أعلق ابتسامتى ردا على ابتسامتهم الشمع، وقلوبهم التى حطت بها نقطة سوداء كبيرة. أغلق باب حجرتى المكيفة الهواء، يثرثر معى الهاتف تتهدج أصواتهم بالمصالح والوعود ورغبة الصعود على الجثث، كان لونهم باهتا ويتكلمون بالبهتان. فى الحجرة المكيفة تنفذ ما يطلبون، يضغطون ويضغطون، تجفف ملابسهم القذرة، تضع المساحيق، تصبح أكثر بياضا، ويصفق الجميع فى الاجتماع العام، وتمتلىء الردهة بباقات الزهور البلاستيكية. جاهدتهم، وحبست نفسى فى طموحها.

فى وظيفتى السابقة البسيطة كان الزملاء بسطاء نأكل الفول والفلافل ونتكلم فى السياسة بحرية، واختلفنا بشدة فى حرب الخليج، لكننا كل صباح كنا نطبطب على جروحنا، وفى الورطة يأتى كل منهم من وراء الآخر ليمد يده بالجنيهات القليلة الودود.

لسعنى الهواء المبرد وأصابنى، وإصرار دائم على أنك صغير صغير فى هذا المبنى المتورم. فى الانصراف ألملم كل الهزائم وأنزل بهيئة القوى.

مع السلامة يا باشا.. مع السلامة يا بك.

ومن الظلمات للنور للمترو، وللمترو نفس إيقاعاته وكآبته، وكنت أُرجع: هذا البلد ليس بيتى ولا سكنى.. لا بيتى ولا سكنى.

وحين رجعت للشقة استقبلنى الصهد. خلعت ملابسى، ولم أستطع الأكل بشهية، وخرجت للشرفة فى تلك اللحظة التى يموت فيها النهار فى شفق الغروب.

هدأت روحى للون البنفسجى الزاحف فى السماء، وهامت روحى فى عيون من أحب، واستسلمت لأيدى بناتى يطبطبن قلبى المكسور، ورميت عن نفسى تماثيل الشمع. وسمعت زقزقة لعصفور، لعصفورين، لثلاثة عصافير. بحلقت فى السماء، نهضت. للعصافير لون غامق، وترفرف بقوة، تصعد لأعلى وتهبط فجأة لأسفل، لا تمرح فى فضائها، تطير باتجاه ثم فجأة تعكس الاتجاه، كادت ترتطم ببعضها، سمعت الزقزقة كالصراخ، لحظة فزع اكتشاف من ضل. بدأت تهبط قريبة منى، تطير بعنف، تلف، تدور، أخذتنى معها للدوار، وعلينا أشفقتُ.

مصطفى أبو النصر

المنتهى



ما الذى حدث بالضبط ؟ ما هى المقدمات التى انتهت بى إلى هذا الوضع؟ ثمة شىء ما قد وقع. متى؟ كيف؟ لا أدرى. لا شك أننى قد توجهت إلى غرفتى. غرفتى التى لا أذكر أننى نمت فى غيرها على مدى السنين. لقد صارت جزءاً من حياتى. ألفتها وألفتنى. لا تغمض لى عين، فى أى مكان آخر. استلقيت على السرير بغرض النوم، كما أفعل كل ليلة. شىء عادى ومألوف. هذا مؤكد. أكاد أجزم بأننى رقدت بجسدى هذا على السرير. ولكن ما الذى حدث ـ لى ـ بعد ذلك؟ هل أنا ـ الآن ـ فوق السرير بالفعل، أم أننى فى مكان آخر؟ لايمكننى أن أحدد .لقد حاولت أن أقوم من رقدتى، ولكنى لم أستطع. والأدهى من ذلك، أننى أردت أن أفتح عينىّ، هل فتحتهما بالفعل، أم خيلٍّ إلىّ ذلك؟ كنت أريد أن أنظر إلى ما حولى، ولكنّى لم أر شيئاً، أى شىء، حتى الظلمة لم أرها. ما الذى حدث؟ أمن الممكن أن أكون ـ الآن ـ فى حلم، أم أن قدرتى على الحركة قد انعدمت؟ لا أسمع أى صوت. أين ذلك الضجيج الذى كان يؤرق منامى؟ عادة، أستيقظ صباحاً، على أصوات السيارات وأبواقها، ونداءات الباعة المتجولين، وكثيراً ما أسمع شجاراً شبَّ بلا سبب معروف. ماالذى حدث بالضبط ؟ هل أقبل هذا الوضع وأستسلم له حتى ينتهى من تلقاء نفسه، أم علىّ أن أجاهد للتخلص مما أنا عليه؟ إذا أنا يئست واستسلمت، فقد أظل على

هذه الحال مدى الحياة. ماذا أقول؟ مدى الحياة!! أحيٌ أنا، أم. . ربما أكون قد مِتُّ بالفعل؟ هل من الممكن أن يفكر الموتى؟ هذا سؤال لا إجابة عليه. أليس من المحتمل أننى أعيش ــ الآن ــ كابوساً، كابوساً أطبق علىّ من كل جانب وقيدنى؟ لا أذكر أننى أكلت أمس أكلة دسمة هى سبب إحساسى بهذا الثُّقل. أمس، أم اليوم، أو ربما منذ لحظات. لا أذكر شيئاً ألبتة. هل فقدت الذاكرة أيضاً؟ لاأستطيع أن أحدد كينونتى ولا ماهو وضعى الآن؟ لاشىء من ذلك يعنينى ـ على الأقل ـ فى هذه اللحظة. الذى أريده. ويعنينى حقاً، هو أن أستطيع الحركة، وأن أفتح عينى، وعندئذ، سيكون كل شىء قد اتضح، وسأعرف ما إذا كان ما أشعر به ــ الآن ـ هو مجرد شعور عادى بالثقل؟ أم نتيجة مرض لحق بى؟ ومن يدرى؟ ربما كان حلماً أو كابوساً.

لا أريد أن أستطرد فى هذه التساؤلات. لا فائدة من ذلك. الوضع الذى أنا عليه، هو الوضع الذى أنا عليه. علىّ أن أقبله كما هو، دون بحث أو تنقيب. ليكن ما يكون. مايعنينى ـ الآن ـ هو التخلص من هذه الحالة، كى أستطيع تحديد موقفى تماماً. ولكن كيف ؟ دائماً ألجأ إلى الأسئلة، وغالباً لا أجد لها حلاً، ولا أعرف لها إجابة. يجب أن أكف عن طرح الأسئلة. علىّ أن أقبل الأمر الواقع كما هو، دون محاولة الدخول فى متاهات ربما لا أتمكن من الخروج منها أبداً. من الضرورى أن أكرس جهدى كله ـ الآن ـ للوصول إلى القدرة على الحركة، فالحركة، هى دليلى الوحيد على أننى مازلت حياً، أتمتع بالإرادة الكاملة، التى هى علامة الحياة. ماذا ؟ ! أليس من المحتمل، بل ربما من المؤكد أننى ـ الآن ـ ميت ؟ إذا كان الأمر كذلك، فإن محاولاتى كلها ستذهب سُدى. كلا، كلا، لايمكن أن أكون قد مِتُّ. هذا شىء مؤكد، ولاضرورة للبحث فيه.

إلى متى سأظل هكذا؟ قبل أن تنتابنى هذه الحالة، كنت أستطيع أن أقرر ما أفعله أولا أفعله. الآن لاأستطيع أن أفعل شيئاً، ولكن يخطر على بالى ذلك الموقف الغريب الذى حدث بينى وبين ذلك الرجل. من هو؟ لاأذكر، حتى ملامحه قد انمحت من مخيلتى. ما دار بيننا لم يكن له معنى أو سبب. كنت أسير ـ كعادتى ـ فى الشارع. هذا ـ بالفعل ـ هو ماحدث. كثيراً ما أخرج من البيت لمجرد التريض والشعور

بالتغيير. أظن أن زوجتي وأولادي، حاولوا أن يثنوني، ولكنّي أصررت. إذن، فقد خرجت، نعم، خرجت. أذكر ذلك جيداً. ارتديت بدلة كاملة. الشتاء على الأبواب. عندما يأتي المساء، يزداد الجو برودة.، لهذا فقد تحوطت وتلفّعت بكوفية من الصوف، وأخذت عصاي، التي أعلقها دائماً على شماعة بالقرب من باب الشقة. حذرتني زوجتي من الابتعاد عن البيت وطلبت مني أن أكتفي بالطواف حوله. طمأنتها بإيماءة من رأسي وأنا أبتسم. لم أكن مريضاً بالمعنى الدقيق لهذه الكلمة. مجرد إحساس بالتعب والإرهاق، إلاّ أن ذلك لم يكن حائلاً دون أن أتحرك، وآكل وأشرب، وأتفرج على التليفزيون. فإذا ما بدأ النوم يراودني، ذهبت إلى سريري ورقدت عليه.

فتحت باب الشقة، ونزلت في السلم. بعد عدة درجات، شعرت بقدميّ لا تقويان على حملي، وبرعشة تنتظم كياني كله. توقفت، واستندت بجذعي على الدرابزين. ويبدو أن زوجتي كانت ما تزال واقفة على البسطة تراقبني. سمعتها تنادي عليّ وتسألني عن سبب توقفي، وما إذا كنت أشعر بتعب ما؟ فكرت في أن أعود، نعم، فكرت في أن أعود، ولكني قررت أن أقاوم، وأقنعت نفسي بأنني بمجرد أن أبدأ في المشي، وأتنسم الهواء النقي، وأتشاغل بما حولي، فإن هذا الشعور سيتلاشى، وسأشعر بالنشاط يدب في أعضائي. استأنفت النزول متجاهلاً نداء زوجتي وتحذيرها. وحين خرجت من باب البيت، أحسست بالهواء البارد ينفح وجهي، فانتعشت قليلاً وبدأت السير. لم أفعل بنصيحة زوجتي، دبّ فيّ نشاط غير عادي، فقررت أن أواصل المشي في اتجاه واحد، مبتعداً شيئاً فشيئاً عن البيت. كنت أرتكز على العصا، ومن حين إلى آخر أتوقف لألتقط أنفاسي متأملاً ما حولي: الناس يسيرون في خطوات متراخية، وأضواء الدكاكين تلقي على وجوههم ضوءاً أصفر باهتاً، جعل وجوههم أشبه ما تكون بوجوه المرضى باليرقان. لم يكن ذلك يعني شيئاً بالنسبة لي، ولكني كنت قد توقفت عن السير. هل كنت - فعلاً - أشعر بالتعب، أم أن رؤيتي لهذا الرجل هي التي سمرتني في مكاني؟ ما أن وقع بصري عليه، حتى خيّل إليّ أنه إمّا يتعقبني لأمر ما، وإمّا أنه يدبر لي شراً. كدت أستدير لأعود من حيث أتيت، حينما أمسكني من كتفي وعلى وجهه ابتسامة مباشرة إنْ كنت أريد منه أية خدمة؟ في البداية لم أفهم السؤال، ولا المقصود منه، لذلك فقد أجبته وأنا أخلّص نفسي منه: لا شيء، لاشيء على الإطلاق. أنا - فقط - أتمشى، أتنسم هواء

الليل. ولكنه ـ فيما يبدو ـ لم يقتنع بما قلت، ولاحظت علامات الاستنكار على وجهه وهو يتساءل: فى هذا الجو البارد تخرج؟ ألا تخشى أن تصاب بأذى ؟. عندئذ تذكرت ما قالته لى زوجتى. تُرى ألاحظ الرجل علىّ شيئاً، أم أنه مجرد طفيلى سخيف؟ كنت على العكس مما ظن بى.كنت أشعر بنشاط غير عادى، وحتى التعب فى ساقىّ لم يعد له وجود. حقاً إننى أسير ببطء وتؤدة، ولكن فى حذر. ما الذى رابه من أمرى؟ بادلته الابتسام قائلاً: أترى فىّ شيئاً؟ هزّ كتفيه وهو يجيبنى: ما دام الأمر كذلك، فلا بأس. ثم استدار على عقبيه ومضى مبتعداً. ظللت أتتبعه بعينىّ حتى غاب فى الظلمة. كان الجو قد ازداد برودة، ولا أستطيع أن أجزم، ما إذا كنت قد شعرت بالبرودة فى جسمى، أم فضلت العودة لسبب آخر.

ذلك ما أذكره جيداً، أو ربما هو ما حدث بالفعل. فى البيت، قدمت لى زوجتى عشاءً خفيفاً: نصف رغيف، وقطعة من الجُبن وخيارة. هذا ما تناولته كعشاء. أمن الممكن أن يكون مثل هذا الطعام، سبباً فى شعورى بهذا الثُقل؟ لا أظن، من المؤكد أن شيئاً آخر هو السبب. لا فائدة من هذا الكلام. كل ما أتمناه هو أن أتخلص من هذه الحالة. ولكن هل من الممكن ذلك؟ ما هذه الطريقة فى التفكير؟ طرح الأسئلة. السؤال وراء السؤال، ولا إجابة. لقد تحولت إلى آلة لا عمل لها إلاّ توجيه الأسئلة. يجب أن أكف عن هذه الطريقة. ما أريد أن أعرفه، هو ما الذى حدث لى، وكيف حدث؟ هل فقدت القدرة على الحركة نهائياً، أم هى مجرد حالة طارئة لا تلبث أن تزول؟ ولكن ما بال هذا الصمت المطبق! لا أحد يتكلم. حتى الضوضاء التى كنت أسمعها من قبل، لم يعد لها وجود. أين زوجتى وأولادى؟ ألا تثيرهم حالتى هذه؟ سأحاول أن أنادى عليهم، على أى أحد منهم. المهم أن أتلقى إجابة. ليس من المعقول أن يتركونى هكذا ملقى على السرير دون أن يثير ذلك فيهم شيئاً من الشك أو الخوف. فى الماضى، أقصد قبل أن تنتابنى هذه الحالة، كنت إذا تأخرت ـ صباحاً ـ فى النوم قليلاً، سمعت صوت زوجتى ينادى علىّ لأشرب الشاى، وقد يدخل علىّ أحد أبنائى فيوقظنى. كنت ببساطة وبلا أية معاناة ـ أفتح عينىّ، وأرد على النداء وأنا أنظر تجاه النافذة، فأرى الضوء يتسرب من خلال الشيش. فى الواقع، كنت أقوم متثاقلاً إلى حد ما، ولكنى أقوم. وقد أشعر ببعض الآلام فى عظامى ومفاصلى، وبإحساس بالإرهاق والتعب، ولكنى ـ مع ذلك ـ كنت أقوم. الآن، لا صوت ولا حركة، ولا نداء. أليس من المحتمل أن أكون مستغرقاً فى نوم عميق، عميق،

بحيث عزلنى عن كل ما هو فى الخارج؟ يجوز. علىّ إذن أن أوقظ نفسى بنفسى. إنّ أية حركة سيكون لها ما وراءها، وستوضح لى الموقف بشكل أكثر دقة وتحديداً. سأبذل ما فى وسعى لأفتح عينىّ. إذا أنا تمكنت من ذلك، فستتضح لى الحقيقة، وبالتالى فسأنجح فى الحركة وسأقوم من فورى لأثبت ـ لنفسى ـ أن ما كنت أعانيه، لم يكن سوى حلم كئيب، أو كابوس ثقيل. منذ اليوم لن أتناول عشاءً على الإطلاق، حتى ولو شعرت بالجوع. لن أتناول عشاءًا أبداً. سأكتفى بوجبة الغداء، فيبدو أن قدرتى على الهضم قد ضَعُفت، أو أن مرضاً أصاب أمعائى. بمجرد أن أقوم، سأذهب إلى طبيب للكشف علىّ وعلاجى. منذ اليوم سأهتم بصحتى. فى الماضى أهملت نفسى تماماً. كان لى رأى طالما عارضتنى فيه زوجتى. كنت أقول لها دوماً: إن الذهاب إلى الطبيب هو بداية المرض. على المرء أن يتجاهل تلك العوارض الطفيفة التى لا يؤبه لها، فالعلاج الناجع هو إهمالها، وعدم الالتفات إليها. الآن، أعترف بأننى كنت مخطئاً. منذ اليوم سآخذ بنصيحتها. ما أن أقوم من رقدتى هذه، حتى سأتوجه إلى أقرب طبيب. فى البيت المقابل لنا عيادة طبيب.سأشرح له الحالة بدقة، وسأطيعه فى كل ما يأمرنى به. إذا قال لى لا تأكل كذا وكذا أو كذا، فلن آكل. وإذا قال لى لا تشرب كذا وكذا أو كذا، فلن أشرب. سأتناول ما يصف لى من عقاقير فى مواعيدها المحددة، لن أهمل أمراً من أوامره. ما قيمة أن يعيش الإنسان مجرداً من قدراته الطبيعية لمجرد العناد السخيف، والاستهتار الذى لا معنى له. هأنذا أعانى. ألم يكن من الأفضل أن أذهب إلى الطبيب منذ إحساسى بأول بادرة من التعب؟ يخيل إلىّ أننى سأستطيع فتح عينىّ. إننى أبذلُ جهداً شديداً. إن الرغبة ـ فى حد ذاتها ـ تدل على أننى قد بدأت أفيق، وأن بعض قدراتى فى سبيل أن أستردها. ومع ذلك، فأنا أحس بعائق ما، يحول دون فتح عينىّ. لماذا لا أستطيع أن أفتحها، كما كنت أفعل، من تلقاء نفسى؟ إذا أنا نجحت فى إزالة هذه العقبة، فسينكشف لى هذا الغموض. ولكن، عبثاً. هذا الجهد كله، ولا أقدر على فتحهما. أليس من المحتمل أن شيئاً ما قد وُضع فوقهما؟ سأحاول أن أزيح هذا الحائل بإحدى يدىّ أو بكلتيهما. هذا ما سأعمل على تنفيذه من فورى. ولكن ما هذا؟! يداى. لا أستطيع تحريكهما، أشعر بهما مكبلتين. مَنْ الذى فعل بى ذلك، ولماذا؟ هذا الوضع ينطوى على سرٍ غامض. ولكن الخضوع ـ فى هذه الحالة ـ يبدو كأمر لا مفرّ منه. ما الذى فى مقدورى أن أفعله؟ ليكن: عيناى

ويداى. لم يبق سوى ساقىّ. علىّ أن أحرّكهما، وعندئذ سأمشى منـ ـــــأ طريقى، حتى إذا ما غادرت الغرفة، سيرونى: زوجتى وأولادى. سيصيبهم الهلع، وقد يتعالى بكاؤهم، ولكن لا جدوى من ذلك. عليهم أن يتمالكوا أنفسهم. ربما كان ابنى الكبير أكثرهم ثباتاً. واجبه أن يتدارك الأمر بسرعة، فإمّا أن يذهب بى إلى الطبيب، وإمّا أن يأتى به إلىّ. سيان. المهم أن أستطيع المشى. ولكن ما بال هذا الثُّقل الثقيل؟ المفروض أن تتلقى ساقاى الأمر. هأنذا قد أمرتهما، ولكنهما لايستجيبان. لقد عصيا أمرى. ما معنى هذا؟ أجسدى كله قد عصانى، تمرد علىّ، ثارت أعضائى كلها، علام تثور أو تحتج؟! ما معنى أن ألقى أوامرى ولايستجيب عضو واحد؟ تعقد الوضع تماماً. إرادتى لم يعد لها وجود. لقد أصابنى خلل ما، فى عقلى أو فى جسدى، أو فيهما معاً. حتى الخروج من الغرفة لم يعد فى استطاعتى. على الطبيب أن يأتى إلىّ. نعم، على الطبيب أن يأتى إلىّ هنا. لم يبق إلاّ أن أنادى على زوجتى وأولادى. سآمر لسانى أن ينطق. سآمره أن ينادى عليهم. لن آمر لسانى أن ينطق فقط، ولكن سآمره - أيضاً - أن يصرخ. نعم، يصرخ، بحيث يمكن أن يسمعنى الجيران. المحاولة التى سأقوم بها، يجب أن تكون فاصلة. نعم، فاصلة، بين ما كان وما سيكون. انتهى الماضى، نعم، لقد انتهى الماضى، ولكن المستقبل ما زال أمامى. سآمر لسانى: هيا، هيا، انطق. كلا، كلا بل اصرخ ، أصر...، أص... أ......



خالد منتصر

في سبيل الجاز



* تشابكت يداه.. تعشقت الأصابع في الأصابع.. استندت عليها الرأس التي ارتكنت بدورها على الحافة العلوية لمقعد الانتظار .. تطلبت هذه الجلسة هبوطه بالجذع قليلاً ومد ساقيه للأمام ليحصل على استرخاء مؤقت طال انتظاره.. شخص ببصره إلى سقف صالة العيادة.. تتدلى منه نجفة صار كل رصيدها من الضوء مصباحين فقط من اثنى عشر مصباحاً.. همست في أذنه سيدة عجوز تجلس في المقعد المجاور

ـ أيه الدكتور البخيل ده مش هاين عليه يدفع تمن الكام لمبة دول.. هوَّ بيكسب قليل؟!..

* كانت تراقبه مبيتة النية على كسر حدة الملل بتبادل الحديث.. يظهر عليها التصابي واضحاً.. فالمكياج صارخ ذو ألوان فاقعة فشلت في إخفاء تهدل جلد العنق.. والفستان الأحمر الذي ترتديه يلمع ببريق الترتر.. ضيق على الصدر والأرداف التي ظهرت بروزاتها برغم كافة الاحتياطات المتخذة من كورسيه وخلافه.. لم يرد عليها.. واصلت عيناه التجوال.. هبطتا سريعاً كالبرص من السقف إلى الحوائط.. عبرتا خيوط العنكبوت قاطنة الأركان الأربعة والتي كانت تهتز بفعل المروحة ولكنه الاهتزاز الحنون الذي يدلل الخيوط ولا يمزقها.. شهادة التخرج بتقدير جيد والتوقيع لعميد الكلية ذائع الصيت مما يدل على أنها غير مزورة..شهادة قيد بنقابة الأطباء.. شهادة الدكتوراه في أمراض النساء والتوليد

يحيطها برواز خشبى مذهب أو بالأصح كان مذهباً إلى أن طغت على لونه فضلات الذباب.. صورة من المحتمل أن تكون قد أهدته إياها شركة أدوية كدعاية وهى الأم ترضع طفلها.. يظهر من ملامح الأم أنها تنتمى إلى بلاد الشمال فالشعر ذهبى والعيون زرقاء وخدود الطفل مشربة بحمرة العافية.. ثدى الأم يظهر فى الصورة بكل وضوح.. قفز إلى ذهنه تساؤل خبيث.. لماذا نستقبل مثل هذا الثدى الأمومى بهذا البرود وبهذه اللامبالاة؟! لماذا حين تبرز أمّ ثديها لإرضاع طفلها فى الأماكن العامة لا تقابل باستهجان وتأفف أو تهيج وإثارة؟.. لم يجهد ذهنه فى الإجابة وواصلت عيناه الرحلة الدائرية التى تبدأ من حيث انتهت وتنتهى من حيث بدأت..

العجوز المتصابية ما زالت تصر على مد خيوط الحوار، فيسحب مجلة قديمة من على المنضدة التى تتوسط الصالة ويقلب فى صفحاتها بلا تركيز.. تشير السيدة إلى صفحة من صفحات المجلة:

- مش ده الدكتور؟.. هو ماله مكشر كده فى الصورة زى ما يكون حد مات له؟. ولا يمكن ده لزوم الأبهة؟!

يتظاهر بالاستغراق فى متابعة صفحات المجلة.. تكرر السيدة محاولاتها ولكن بسؤال مباغت هذه المرة، مشفوع بسيجارة أجنبية مدت يدها بها حتى اقترب الفلتر الذهبى من فمه: -

- إجهاض ولا ترقيع؟

طغت المفاجأة على آداب اللياقة والإتيكيت فجذب السيجارة من يدها بدون أن يوجه لها كلمة شكر..

- قول ما تتكسفش.. الدكتور ده معروف ما بيشتغلش إلا فى الحاجتين دول.. يجهض حتى لو كان ابن تسعة.. ويرقع الغشاء لأى واحدة ويرجعها بنت بنوت من تانى..

ظل صامتا.. ولكن تعبيرات وجهه باحت بأنه صمت المتابع لا صمت الرافض..

- بس أنا شايفة الدبلة فى ايدك الشمال.. يعنى متجوزها.. يعنى ما غلطتش معاها.. أمال جايين المخروبة دى ليه؟ آه لازم عندها القلب وما تستحملش الحمل والولادة..

ـ آه .. آه فعلاً عندها القلب..

* نعم.. قلبها مثقل بالهموم منذ أن اكتشفت الحمل.. كان اسمها قد ظهر فى قوائم الإعارة لبلاد الخليج فهى مدرسة لغة عربية.. تخصص نادر ومطلوب هناك.. حينها أيقن أنه كان يفكر ويخطط بطريقة سليمة وعملية.. فعندما كان يبحث عن الزوجة قالوا له:

ـ عليك أن تختار إما طبيبة نساء أو مدرسة لغة عربية.. النوعين دول عليهم طلب شديد فى الدول العربية.. هناك الست ما تنكشفش على دكتور.. لازم دكتورة من جنسها .. دى بتوصل هناك لعشر آلاف ريال.. أما مدرسة العربى فمطلوبة كمان لأنها بتعطى دروس الدين للبنات.. وانت عارفهم هناك.. متدينين قوى ويخافوا على أهل بيتهم..

لم يستطع أن يحصل على الصيد الأول طبيبة النساء، فهو صيد ثمين يمثل أعلى سعر فى سوق الزواج الحالى، علاوة على أن وضعه الوظيفى لا يؤهله لنيل تلك الغاية، فهو مجرد مدرس فلسفة لن يستطيع فى أى يوم من الأيام أن يعطى دروساً خصوصية.. أما مدرسة اللغة العربية فهى قريبة المنال وحتماً سيحصل عليها من بين زميلاته المدرسات خاصة الدفعات حديثة التخرج؛ وأخيراً تم التصنيف والفرز ثم الاختيار السديد.. إنها منى.. لم يجد أحسن منها فهى بجانب جمالها واستعدادها لارتداء الحجاب تحصل فى تقاريرها السرية على درجة امتياز مما يقربها إلى الجنة الموعودة.. جنة السفر التى كانت تخطط هى أيضا لها بكل همة ونشاط..

ـ منى.. اسم جميل.. سمعت الممرضة بتنده عليها قبل ما تدخل دلوقتى.. ربنا يقومها لك بالسلامة..

أخذ بعصبية السيجارة الحية من العجوز وأشعل بها سيجارته الهامدة بشهيق متقطع وكأنه يمنح قبلة الحياة لغريق، وبعد أن اطمأن إلى سريان النار فى التبغ أعاد لها السيجارة وهى فى دهشة..

كانت حريصة بعد الزواج ألا تفقد بريقها الأنثوى السابق فلابد أن يتسق لون الحجاب مع لون الجيبة والحذاء .. حقا طالتها يد السمنة فى بعض مناطق الجسد ولكنها مقبولة كتراث مصرى محبب .. تأهبنا للمهمة .. زيارات منتظمة لمديرية التربية والتعليم لنسأل عن مواعيد قوائم الإعارة .. نقرأ تفاصيلها الدورية فى الصحف .. طبعاً كنت أبحث عن اسمها فقط فطمعى فى الإعارة هو طمع إبليس فى الجنة ..

فأقصى ما أتمناة هو أن أسافر كمرافق زوجة .. هذا هو ما أبحث عنه سأرافقها إلى بلاد الجاز والدينارات وهناك سأبحث عن وظيفة فى إحدى المدارس عن طريق التعاقد الشخصى ... مرافق زوجة هنا . وهناك فقط سنتبادل الأدوار أما فى باقى الأمور فأنا السيد.. أقنعنى صديق بأنه ليس فى كلمة مرافق زوجة أى إهانة، فأنت فى هذه الحالة السيد أيضا الست ذاهباً معها لحمايتها؟ ألا تستطيع بجرة قلم أن تمنع سفرها؟..

اقتنعت بهذا التبرير الذى سرعان ما تبخر حين قالت لى إن حكاية مرافق الزوجة هذه مجرد إجراء شكلى لأنه يطبق فى بعض دول الخليج وليس كلها.. إنه روتين ليس إلا.

غلفت كلماتى بالحنان والود وتكلمت عن الكيان الأسرى الواحد وعن نظرية نصف الكرة الذى يبحث عن نصفه الآخر حتى يجده فتتحقق السعادة التى نحن فيها بالطبع..

أغلقت الممرضة باب حجرة العمليات وراءها بسرعة ودلفت إلى الصالة، فقفز من مكانه كمن أصابه مس كهربى ليسألها قبل أن تتلقفها العجوز..

- إيه الأخبار؟

- الحمد لله مرحلة البنج انتهت والدكتور حيبدأ يشتغل... تابعتها العجوز وسألتها أيضا

- الدكتور قال لك إيه بالنسبة للحالة اللى كانت معايا..

- الدكتور قال الأتعاب زى ما هىّ ما تنزلش ولا مليم واحد..

- يعنى ما فيش فايدة..

- انتى لسة مش عارفة الدكتور كويس؟ ده ما يقبلش مليم حرام على نفسه ولولا عارف إن دى خدمة لوجه الله وستر لفضيحة ما كانش وافق إنه يعمل العملية..

- خلاص ما باليد حيلة.. أجيبها بكرة..

بالرغم من توتره أو ربما بسبب توتره فتحت كلمة الفضيحة شهوته للحديث مع العجوز التى لم تكن تحتاج إلى أى تمهيد أو مقدمات أو نصب فخ، فقد أرادت الفضفضة وأراد النسيان..

ـ باعتبرها زى بنتى.. فلقة قمر.. همَّ تلاتة أربعة .. كانوا من العرب المليانين.. كانوا بيدفعوا كتير قوى.. الليلة بتاعتها كانت بتأكلنا الشهر بحاله.. لكن مش عارفة إيه اللى صابها من شهرين.. رجعت من العمرة لقيتها بتقول لى أنا باحب وأنا وهو اتفقنا على الجواز بس أبوس إيدك ودينى للدكتور يرجعنى بنت تانى.. أصله ما يعرفش..

قارن بين هذه الموافقة على الدوام وبين زوجته التى أصابتها حمى الرفض والتمنع مما اضطره أخيراً إلى تهديدها أن لعنة الملائكة ستصيبها إلى الأبد وأنها لابد أن تعطيه نفسها.. قرأت فتأكدت من صحة هذا التهديد... بعدها تحولت رعشة التمنع إلى رعشة خوف فوهبته نفسها بلا أدنى تردد ونفذت نصيحة صديقاتها المدرسات بأن تأخذ راحتها معه فى الفراش.. وأثمر هذا الرضا المبارك النبأ السعيد.. تزامن حملها مع نبأ إعارتها.. ذكرها بأن هذا الحمل بسبب رضاه عنها فرضا الزوج من رضا الرب..

اختفت المرضة سريعا من أمامهما فقد نهرها الطبيب بسبب تأخرها فى الخارج معه ومع العجوز المتصابية.. تمنى أن تكون الرحلة قد اقتربت من نهايتها، فبعد موافقات الوزارة واختبارات السفارة التى حازت فيها زوجته القبول، خاصة حين أجابت على أسئلتهم بتعطيش الجيم.. ظن أن الرحلة قد اقتربت من نهايتها حين دخل المستشفى التى حددتها له السفارة لكى يجرى فيها المعارون التحاليل والفحوص الطبية قبل سفرهم للتأكيد من صحة البدن وخلوه من الأمراض التى تعوق الأداء... مال على جاره الذى كان ينتظر زوجته هو الآخر وقال:

ـ إجراء روتينى وشكلى.. مش كده؟

ـ طبعا إلا لو كانت مراتك مريضة بمرض معدٍ أو خطير مثلاً..

ـ لا.. الحمد لله من الناحية دى أنا مطمن خالص دى مراتى وأنا عارفها. وبعدين لو حتى عندها؛ المستشفى دى إمكانياته تعبانة..

ـ معاك حق..

ـ أظن المستشفيات هناك زى أمريكا؟.

ـ أمريكا مين؟.. أحسن يا أستاذ وكل حاجة هناك مجانى..

ـ الحمد لله كدة الواحد يطمن عليها فى الولادة..

ظهرت على الجار علامات الفزع والتأسى..

ـ ولادة.. هى زوجتك حامل؟!.. طب الحقها بسرعة قبل تحليل البول ما يبين إنها حامل.. الحامل يا أستاذ ما تسافرش دى تبقى عبء عليهم.. هى رايحة تكية؟!.. دى راحة تشتغل!!..

اندفع كالثعبان فى ممرات المستشفى الحلزونية حتى وصل إلى زوجته فى صالة انتظار كشف الأمراض الباطنة.. جذبها من ذراعها بقوة وأمرها بأن تتعلل بمغص مفاجىء حتى تؤجل تحليل البول حتى تحل بركة الجاز..

لاحظت العجوز التى آثرت ألا تغادر المكان إلا بعد إنهاء سيجارتها أنه يضحك لأول مرة.. يضحك بصوت عالٍ ويخبط بقدميه الأرض الخشبية كمن يدق طبولاً افريقية..

ـ تعرفى إيه العلاقة بين البول والجاز؟

ألجمتها غرابة السؤال..

ـ إنتى عارفة دلوقتى دورنا إيه.. دورنا خلق علاقة اتحاد وامتزاج بين السائلين دول.. بين إفراز بطن الإنسان وإفراز بطن الأرض..

استمر فى قهقهته وطبوله الأفريقية واستمرت فى دهشتها..

ـ حضرتك ممكن تدخل للدكتور وتعطى له باقى الأتعاب.. العملية نجحت خلاص..

قالتها الممرضة مشيرة إلى غرفة العمليات ومضت مسرعة إلى الثلاجة لتحضر للدكتور زجاجة المياه الغازية والتى يفضلها من «الفريزير» رأساً... حينما جذب الباب استقبلته رائحة المخدر فأحس برغبة ملحة فى أن يتقيأ.. بلع ريقه واستكمل السير فى اتجاه الدكتور الذى كان يخلع قفازه المغطى ببقع من تجلطات دموية متناثرة.. انتظر حتى شرب زجاجة المياه الغازية دفعة واحدة بينما كانت الممرضة تفك أزرار رداء العمليات الأخضر.. تجشأ بصوت عالٍ والتقط باقى الأتعاب من أصابعه الممدودة المرتعشة بأصابع رشيقة مدربة وخرج سريعاً بعد أن ربت على كتفيه مشجعاً بكلمة مبروك... قاوم رائحة المخدر

وجر قدميه فى اتجاه سرير العمليات ليساعد المرضة على تعديل وضع زوجته، فقد كانت كل قدم مرتكزة على رافعة ومربوطة فيها بإحكام.. حدق إلى وجهها وهو يفك ويعدل من الوضع.. فمها مفتوح يصدر زفيراً يدفع بلعابها إلى الخارج كفقاقيع الصابون وعيناها منكسرتان نصف مغلقتين .. يظهر جزء من لون الحدقة العسلى الذى كان يحبه .. العرق غزير على الجبهة .. حاول تجفيفه بقطع الشاش المتناثرة على السرير ... اندفع يسحب مزيداً من الشاش فاصطدمت قدمه بجردل أزرق من البلاستيك منزوع اليد ومشروخ من جانبه الأيمن .. هاجمت عينيه ونفذت إلى روحه كالسهم صورة هذه المضغة الهلامية السابحة فى الدم ... إنها الابن المنتظر أو البنت المصادرة لا يعرف...

قالت له المرضه حين لاحظت ارتباكه

ـ مش عارفة ليه الدكتور ما بيزقش الجردل بعيد بعد عملية التفريغ..

تفريغ! من الواضح أنه الاسم الرسمى المتداول فى العيادات.. نظر إلى نتيجة هذا التفريغ.. جثا على ركبتيه ودقق النظر فى قاع الجردل.. لون وردى يميل إلى الزرقة.. كرة كبيرة فى نهايتها ذيل كذيل جنين الضفدعة.. مستكين فى القاع بلا حراك رفع رأسه تجاه زوجته العارية الممددة هى أيضا بلا حراك فوق السرير... ظهرت له ضبابية قد أخفتها غلالة الدمع عن مستوى النظر... دخلت العجوز المتصابية على أطراف أصابعها.. اندفعت بمزيج من الفضول والرغبة الحقيقية فى المساعدة.. نهرتها المرضة فانكمشت إلى الصالة ثانية...

همست له المرضة بضيق مفتعل

ـ أنا مش عارفة المومس دى قاعدة مستنية أيه لغاية دلوقتى؟!

ـ تفتكرى صحيح إنها الوحيدة اللى مومس؟!

قالها وهو يحمل الجردل من الناحية اليسرى بينما تقبض المرضه على ناحيته اليمنى فقد كانت تخاف أن تحمله منفردة فيمتد الشرخ ليجهز على كل الجردل.

أمينة زيدان

تداعيات



- ١ -

سلمت رأسى لوسادتى، مرت بى لحظات الأرق الصعبة، غططت فى نومى، استيقظت لأجدنى مازلت محاصرا، فى نفس ذات الزمن، والمكان المجدد، لم يكن من عادتى نزع الأيام من فوق جدارى، ولكنى فعلتها، وقبل أن أغمس وجهى وجسدى فى الماء البارد وأستسلم للرعدة، تسرى فى كيانى، وبينما أزرر قميصى، طفر إلى بالى خاطر، أن انظر فى نتيجة الحائط، لم يكن ملحا، لم أمنحه اعتبارا حقيقيا، ألقيت نظرة على وسادتى بنقوشها الزرقاء المتشابكة آلمتنى الاهتراءات المتباعدة.

- ٢ -

لما أصبح النهار قصيرا ، وأمسى الليل طويلا ، قبعت فى شرفتى ، أنتظر ، قلت لنفسى أنه يعلم أنى أخشى ليل الشتاء ، تفزعنى أصداء الصمت فيه ، وقلت ، سيأتى حتما يحل هذا الخناق الجاثم فوق صدرى .

قطعت شوطاً طويلاً من الزمن ، ولم ينقض من الليل شىء .

- ٣ -

وتبدأ عمليه انشطارى عن ذاتى ، أخترق كل مقاييس السلوك الإنسانى ، الدوافع ، النوازع ويتم انفصالى ، أصبح كيانا حائراً ، تتجاذبنى أطرافى المنفصلة عنى ، تدور تلك الحوارات الجدلية ، أدرك عدم جدواها ، أتساءل فى خمول واستسلام ، ما هذا الذى أقدم عليه وأتمنّى عراقيل فى طريقى فأجدنى أقطع كل الطرق بيسر وبساطة .

- ٤ -

وقد مضت عشر سنوات ، جف فيها النهر ، وارتكزت قلاع المراكب بقاع البحر المزدحم . عشر سنوات والجفاف الدائم يستشرى فى حلقها ، فى كيانها كله ، وكأن أحداث العالم وظروفه ، تكالبت على سحقها تحت هاوية ، من الخوف السلبى ، والصمت المملوء بالحنق والمرارة .

- ٥ -

بين النقوش والكلمات المطوطة ، فوق السور القديم ، المحيط بالأرض المهجورة وسور آخر لمبنى جديد ، مجهول ، أفرغت بعضا من سأمها وإحساسها باللاجدوى . تواجدا جنبا إلى جنب ، قالت - تركت حقيبتى وأشيائى فوق المكتب .

قالت - لا أعرف ماذا أتى بى إلى هنا ، بعيدا عن مكان عملى ،

عن بيتى .

قالت - أهو أنت ؟

لم يكن يتكلم ، لكن بدا لها رائعا ، حوط خصرها بذراعه ، ضغط بأصابعه ، فسرت الرجفة قالت لنفسها - لم أحب أحدا من الرجال مثلما أشعر بأننى أحبه الآن .

طوقت هى الأخرى خصره بشدة ..

تهاديا خلال الطريق الطويل ، أصبحا الشكل الوحيد المتحرك فى هذا الفراغ ، قذفا الأحجار ، دفعا الأكياس المتطايرة . ثم لم يتعد الأمر عثرة فى حجر صغير ، لم يعد يطوق خصرها ، لم تعد تحيط بخصره . توقفا عند بوابة المبنى الحديدية ..

قال ـ . . . لم يقل شيئا .

أمسك بيدها ، كانت إحدى البوابتين مائلة إلى الداخل ، البوابتان كانتا مجنزرتين إلى متراس كبير، رمقها بوجل ، دفع البوابة المائلة ، زجت به إلى الداخل ، دخلت خلفه .

ـ ٦ ـ

الذى كان ، أن السلم كان ، كان هناك ، فى موقعه ، من سنوات طوال ، سلم واحد ، تتطلع إليه كل العيون ، السيقان ، كل الأقدام ، والذى حدث ، حدث ، أن السلم لم يعد له وجود .

ـ ٧ ـ

درجا معا عدة سلمات ، ارتفعت حولها نباتات صفراء جافة ، شائكة . مرا بدهليز طويل ، بدت له خلاله حجرات كثيرة ، متقابلة مغلقة ، جذبها إلى داخل الدهليز . صمت أنفها رائحة معتمة داكنة ، تراجعت ، تنشقت نفسا نقيا طويلا ، استندت إلى الحائط عند آخر سلمة ، مال عليها بوجهه ، غامت ملامحه الرائعة . . فى عينيها .. طبع فوق جبينها قبلة صغيرة ، أحبتها .

رفع رأسه . عيناه بدتا لعينيها ، غائمتين ، خلف حمرة شديدة ، هوى على كتفها برأسه .. بكى ..

عبد المنعم الباز

حكايات



١ ـ الحكاية تافهة للغاية

كان لابد من تصفية أشياء كثيرة، أوراق يجب تمزيقها وعلاقات لم يعد لها معنى وكتب اشتريتها لمجرد أنها كانت رخيصة جدا. كنت فى حاجة إلى عود كبريت وبعض الجاز وصفيحة قمامة كبيرة.. لكنى لم أجرؤ، فحملت حقيبة صغيرة وسافرت.

وسط الفضاء أجلس بلا أشياء، أصغى فقط للصمت وأحاول الا أجد معنى للسحب أو البحر أو الرمل. يومان.. خمسة أيام.. شهر وأنا كالبئر الجافة، أستعيد قدرتى على الشم والجوع. وأتذكر أن الحياة ممكنة دون قمامة.. على الأقل إلى أن تنتهى النقود.

ثم تظهر فتاة فى المشهد. تخبرنى عن قمامتها وأخبرها عن قمامتى. كانت جميلة بدرجة كافية وكنت قد مللت من تحسس جسدى. اتفقنا على القمامة الإضافية التى لا نحتاجها واشتريناها بصعوبة فزغردت نساء ورقص رجال محترمون وجاء مصوّر ليوثق الأمر.

قلت لنفسى فجأة: «أنت جبان جدا.» ثم نظرت من شرفتى إلى العابرين وهم يحملون أشياءهم وقلت: «ليس أكثر من المعتاد»، وهكذا لم أقفز رغم كل شىء.

٢ ـ العودة

كلا، إنهم لا يبقون هناك على الأرصفة التى غادرها قطارك منذ سنين. أنت تعود فلا تجد الأرصفة نفسها. البيوت تتمدد والرجال يسعلون ويختبئون خلف نظارة أو لحية أو مكتب عريض. والنساء يترهلن هكذا فجأة ويضمهن حجاب واحد متكرر رغم الماكياج الخفيف هنا وهناك.

الأطفال غافلوك ودخلوا الجامعات وتشاجروا مع الدنيا وحدهم، دون أن يسألوك رأيك فى الأشياء. يقولون «أهلا وسهلا» ويجيئون بالشاى ثم ينسحبون بسرعة من أمامك.

قطارك مضى ذات يوم وظلت حياتهم تسير. أنت غير ضرورى، وهداياك الكثيرة سيأخذونها، ويقطعون خيوط السنارة بكلمات الشكر، اجعلهم يرتدون الملابس التى أحضرتها واجمعهم أمام الكاميرا التى أحضرتها ثم انظر إلى الصورة: العيون ملولة تنظر فى اتجاهات متخالفة والأصابع متوترة تتوارى فى الجيوب أو تتجمع فى قبضات متخاذلة وأنت فى وسط الصورة تحاول أن تنظر إليهم جميعا فى الوقت نفسه!

لعبة خاسرة يا صاحبى. أنت ترحل بمجرد أن تكره الحوائط والمقهى، وتقرر أن حقيبة واحدة كافية جدا. أنت ترحل عندما تقرر ذلك، لكن أن ترجع بكل هذه الحقائب، بكل الذكريات التى خبأتها أو قررت أن تحياها، لا يكفى، لا يكفى يا صاحبى كى تعود.. أنت خارج القطيع.

٣ ـ مربعات متجاورة

قالت الممرضة التى تتنهد كثيرا: «مسكين، تخيل شاباً فى ثانوى أزهرى يحكمون عليه بخمس عشرة سنة سجن» وقالت: «مربوط بالسلاسل فى سريره، هائج، يصرخ. فى السجن رمى نفسه من الدور الثالث». وقالت: «أى حقنة مسكن يا دكتور».

والدكتور الذى مل الموت اليومى فى عنبر ٣٥ حيث الفشل الكلوى هو السيد، قرر أن يجرب الدخول إلى عنبر ٣٤ حيث المساجين. كانت هناك ثلاثة أبواب وثلاثة أقفال وضابط واحد مع حفنة من العساكر

أفسحوا الطريق للابسى الأبيض. أخفى الدكتور خوفه الطفولى حين أغلقوا الأبواب والأقفال خلفه وكأن المفاتيح ستضيع. فجأة وجد نفسه يصرخ فى قضبان النوافذ.

العنبر نفسه بدا مفاجئا. أربعة أسرة تسبح فى فضاء الأرض والإضاءة خافته بلا مبرر، رغم أن النهار ما يزال. وفى الركن جلس ثلاثة من المساجين نظروا إليه دون خوف ودون رجاء، ثم عادوا للعب السيجة فى صمت.

وهو كان بالفعل يصرخ، وكان بالفعل هائجا، وكان بالفعل مربوطا بالسلاسل فى حديد السرير. كانت القيود تحز فى لحمه كلما انتفض لكنه كطائر ذبيح ظل يتقلب، ويحفر بعيونه فى الحوائط، ويضرب رأسه بحديد السرير. لم يكن يصغى أو يتكلم، فقط يصرخ ويصرخ ولا يعطينا فرصة لحقنه بأى شىء.

..... الأكيد أن الدكتور تنفس بشكل أفضل بعد أن غادر الباب وعاد إلى عنبر الفشل الكلوى، الأكيدأن المرضة التى تتنهد كثيرا عادت تتمتم: «شاب فى ثانوى أزهرى، يحكمون عليه بخمس عشرة سنة تخيل» الأكيد أن القيود حين تحز فى لحم الرسغ والكاحل تؤلم جدا.. لذا يجلس الدكتور فى ركنه يمسك بالقلم الذى كتب كثيرا من المسكنات ليخطط به تسعة مربعات متجاورة.



غادة عبد المنعم

خدعة



رجل لهذه اللحظة يستطيع أن يضمنى إلى مالا نهاية ويفسد كل شيء. فى كل مرة والليل فى طريقه ليُتم هبوطه كانت تضم فتحتى عباءتها وصدرها بيديها وتقول هذه الجملة،

بينما الخريف يقف هناك مبتسما تلك الابتسامة الملغزة دون أن يعرف أو يفضَّ أحد ولا حتى هى سرَّها.

دائما يبدأ كل شيء عندما يشتهيها الخريف و يتمني امتصاصها ببطء شديد. وقتها يبدأ نسج أول خيط فى مهزلته، إذا نظرت إليه ستجده كما يبدو دائما فى نظرته الهائمة وذقنه البيضاء، ستجده بوجهه المتسامح وابتسامته الأبدية ويده كما هى تمسك بالمغزل العتيق أما رأسه فمنها تخرج خيوط المهزلة كلها؛ يقتنص ضوء الغروب الواهن، يقتنصه ليقسِّمه ويمنح الدائرة الصفراء نصيبا أكبر، ثم يبتسم ويقول: هكذا أصبح الغروب ملائما، فهو يعرف كيف يسيِّل الغروبُ الأصفرُ المادةَ الصمغية التى تجمِّع جسد الفتاة ويعرف كيف يساوم روحها على مغادرة علبتها القطيفة الرطبة، يعرف تماما ويبتسم تاركا الفتاة

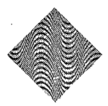
تجاهد رغبتها فى التفتت والانحلال. يتركها. وعندما تباغته بنظرتها الجانبية تجده بهيئته نفسها المتسامحة وانشغاله بمغزله الذى لا يكف عن الحركة وعيونه هائمة فى افق بعيد.

وفى اللحظة المناسبة بينما تقف الفتاة فى نافذتها أسيرة هذا الغروب مشدوهة ومنهكة، يضىء خيط الرغبة بالشعاع الأزرق الأثير لديها، يقربه منها بحذر وهدوء ثم يستمتع بالنظر لشفتيها وهى تلقم الخيط دون أن تراه، ودون أن تراه يدنو الخيط مشتعلاً من روحها. وقبل أن ينغرس فى الروح يجذبه الخريف بشدة مخلفا وراءه حدُّ سكين من الدفء والألم، ثم يحتوى جسد الفتاة ويحتوى رائحتها الطرية تاركاً أصابعه تجوس فى الملمس البض ناقلة للجسد الصغير سيلا من الوحشة يتدفق من تحت الأظافر، سيلا يغزو الجسد، يطرد الدفء ويملؤه، يغادر دفء الفتاة جسدها فى دفقات مستبدلاً به رعشة تزيد من متعة الخريف.

بعد أن تفتح الفتاة عينيها مصممة على اكتشاف أنس البرودة والوحدة التى تحيطها، بعد أن تفتح عينيها وفى كل مرة؛ تضم عباءتها وصدرها وتقول :

أتمنى رجلا لهذه اللحظة يضمنى إلى مالا نهاية ويفسد كل شىء .

حسن طلب



شعر مابعد السبعينيات:

المشهد كما يجب أن نراه

لاشك فى أن الجدل الواسع المثار الآن حول شعراء السبعينيات سواء من خلال نصوصهم الشعرية أو رؤاهم النظرية والجمالية، قد حجب ـ فيما حجب ـ المشهد الشعرى المهول الذى أخذ يتشكل على استحياء منذ سنوات، ثم تحول بين عشية وضحاها إلى طوفان عات يقتلع كل ما يجده فى طريقه من جذوره، ليمضى به إلى مصير لا يملك الغيورون على الشعر أن يتفاءلوا به، ولا يستطيعون أن يتنبأوا بمغبته. ويكفى أن نتصور ما سوف يكون عليه ذلك المشهد بعد عقدين إثنين على الأكثر، عندما ستكون الساحة قد خلت تقريبا لهذا الجيش من شباب الشعراء، الذين يكتبون الآن قصيدة واحدة لا تكاد تتغير إلا فى عناوينها، ولاتتبدل إلا فى أسماء شعرائها.

لقد أصبح هذا المشهد خطرا ماثلا متفاقما لا نستطيع أن نتجاهله وإلا فنحن ندفن رءوسنا فى الرمال، ولا ينبغى أن نتعالى عليه، وإلا فنحن لم نع درس «العقاد» فى موقفه الشهير من الشعر الحر، ولا يصح أن نتبرأ منه وإلا فنحن نتملق انفسنا وننكر أخطاءنا ونتخلى عن مسئولياتنا، مثقفين وشعراء ونقاداً.

إن ما لا يجب أن يغيب عنا أبدا ونحن نتأمل خطورة هذا المشهد، هو أن هذا الجيل من شباب الشعراء، خاصة الموجة الأخيرة منه، ينتمى إلى مواليد أواخر الستينيات وأوائل السبعينيات؛ فقد تفتح وعيهم إذن على أنقاض وخرائب وقيل لهم: كانت هنا قصور وعمائر، وعلى سماسرة وتجار ثقافة وأميين يملأون الساحة ويستعمرون الصحف وأجهزة الإعلام ـ ولا يزالون ـ وقيل لهم: كان لنا زعماء حقيقيون وكتاب وفنانون مخلصون، وفوق ذلك كله كان هناك مجتمع حى يعشق القيم الرفيعة ويقدس العقل ويستجيب للجمال، فإذا أبوا أن يكذبوا أعينهم ليصدقونا فهو حقهم، وإذا كفروا بالقيم التى

بناها مبدعونا جيلا بعد جيل، وأداروا ظهورهم للثقافة الرفيعة بإرثها البعيد والقريب، فهذا أمر مفهوم عند من لا يتوقع أن يجنى من الشوك العنب.

ليس هذا موقف الدفاع والتبرير، بل هو موقف التأمل والفهم؛ فإذا اقتنعنا بأن فساد الثمرة هو من عطب البذرة ورداءة المناخ؛ كان علينا أن نعيد النظر فى أمرنا كله قبل أن نتهم هؤلاء الشباب ونأخذهم بما ليس لهم يد فيه. لقد نشأ هذا الجيل وتربى وتعلم فى ظل أوضاع متردية تقتل الإبداع وتئد الخيال، فمعلموه فى المدرسة لا يحسنون أن يقيموا جملة سليمة واحدة نطقا أو كتابة؛ أما فى البيت والشارع فهو لا يسمع إلا ما تبثه أجهزة الإعلام ويتداوله الناس من فن هابط ولغة ركيكة، فإذا ما انتقل إلى الجامعة لم يجد من يصلح اعوجاجه ويعيد تثقيفه، بعد أن تحول السادة الدكاترة إلى تجار مذكرات ومقاولى دروس خصوصية وطلاب مناصب لا يتركون أماكنهم إلا إذا أورثوها بنيهم أو معارفهم أو أشياعهم، وإذا كان هذا المناخ معاديا للعلم، فهو قبل ذلك معادٍ للغة، لأن اللغة ليست هى القالب الذى نصب فيه أفكارنا ومشاعرنا بحيث يصح أن نستبدل القالب بآخر دون أن يتغير فى الأمر شىء، بل هى نفسها الأفكار والمشاعر وقد استحالت إلى صورة منطوقة أو مكتوبة؛ ومادامت اللغة قد هانت على ذويها إلى هذا الحد، فلا يحق لنا آنئذ أن نشكو ندرة العلماء المبتكرين وقلة الأدباء المجيدين، لأن هوان الفكر وهوان الإبداع هما فى النهاية من هوان اللغة. وإلا فلنبحث عما يعرفه المسئولون والكتبة فى الصحافة والإعلام وأجهزة الثقافة من أسرار لغتهم ومواطن عبقريتها، أو عما يعرفه لصوص الكتب والبحوث من أساتذة الجامعات، لنكتشف أن معرفة أىٍّ منهم باللغة قد لا تزيد إلا قليلا عن معرفة بائع خردوات.

أما عنا نحن الشعراء، فقد كانت أوزارنا أبهظ وآثامنا أفدح حين اخترنا أن نلقى على أسماع هذا الجيل بأصداء طنانة لشعارات ضخمة مثل إبطال الدلالة وتثوير النص ونفى الوزن، وهى شعارات إن لم يفتها نصيبها من الحماسة والطموح الزائد، فقد فاتها التحقق الفعلي فى الأغلب ،حيث لم ينفجر غير نثار من فقاعات الهواء؛ وقد غاب عنا أن مثل هذه الشعارات ليس لها أن تفعل فعلها إلا على أحد وجهين: فإما أن تثير السخرية والنفور واللامبالاة، أو أن تؤدى إلى الانقياد الأعمى ليردد عنا أخلافنا ما رددناه عن أسلافنا، ولكن بمغالاة تقتضيها طبيعة التضخيم فى رجع الصدى، ليصبح الأمر كما نراه الآن ليس مجرد إبطال دلالة فحسب، بل أيضا إبطال للوزن، وإبطال للغة ذاتها ، أى إلى إبطال الشعر والفكر وشتى مظاهر الإبداع الثقافى فى نهاية الأمر.

وفى هذا الملف دراسة جادة عن أهم دواوين شعراء ما بعد السبعينيات من الموجة الأولى الذين ظهروا فى الثمانينيات؛ كتبها بحدب وتعاطف ناقد قريب من المشهد الشعرى المعاصر عارف بأسراره ،وتلى الدراسة ثلاث عشرة قصيدة لأصوات شعرية من الثمانينيات والتسعينيات، وهى إن لم تنجح فى تصوير المشهد كله، فهى على الأقل قد تكشف عن جانب أساسى فيه.

الإباحة والتحريم

محمد عبد المطلب

(١)

لاشك أن الخطاب الشعرى الثمانينى ما زال فى مرحلة مبكرة لكى نستخلص ظواهره الشعرية. ومن ثم يأتى القول بدخوله دائرة التجريب، وهى دائرة دخلتها قبله أجيال شعرية متلاحقة، حتى استقر خطابها الشعرى فى أفقه النهائى، فانتقلت عنها صفة التجريب، وأمكن الكشف عن خواصها المفارقة والموافقة، كما أمكن تحديد خطة إبداعها، وهى لا شك خطة موقوتة بآنيتها ليس لها صفة الاستمرار؛ لأن التجاوز قد لازمها بوصفها خصيصة حداثية.

على هذا الأساس نقترب من ستة دواوين تنتمى إلى الثمانينيات لنختبر تجريبيّتها ومقدار ماتحمله من تجاوز مباح أو محرم، وهى دواوين ـ دون ترتيب: ـ

١ ـ مكابدة سيد المتعبين ـ السماح عبد الله.

٢ ـ مطر خفيف فى الخارج ـ إبراهيم داود.

٣ ـ على بعد خطوة ـ على منصور.

٤ ـ راعى المياه ـ فتحى عبد الله.

٥ ـ مسافة الحلم ـ مؤمن أحمد.

٦ ـ مكتوب عل بياب القصيدة ـ عماد غزالى.

إن تصورنا للتجريب أنه حركة دائمة للخروج على المألوف، بل الخروج أيضا على غير المألوف، فهو نوع من التخارج أكثر منه خروجا، شبيه فى ذلك بحركة (**البندول**) التى تذهب وتجىء فى استمرارية لا تعرف التوقف، لأن التوقف ركود؛ والحداثيون ينفرون من الراكد حتى ولو كان غير مألوف.

وأظن أن جيل الثمانينيات له إدراكه الخاص ـ الذى ربما كان غير صحيح ـ وهو أن جيل السبعينيات السابق عليه قد حاز مساحة الخطاب النقدى الحداثى فى مجمله، وهو ما جعلهم يشعرون بوجود أزمة، سبق أن أحس بها السبعينيون عندما أدركوا أن الخطاب النقدى قد وجه كل همه إلى جيل الستينيات، أى أن كل مرحلة تبدأ بتصور وجود أزمة من نوع ماتنتجه لبلوغ الخطاب الأدبى ذروة مجاوزته من ناحية، وحصوله على حقه المشروع من الخطاب النقدى من ناحية أخرى، وهذا معناه أن الطريق قد أصبح مغلقا مما يحتاج إلى (وقفة متحركة) تندفع إلى تجاوز جديد، فالتجريب ـ على هذا ـ مرحلة محايدة بين الراكد الحضورى والتحرك الآتى لكنه حياد (إيجابى) ـ كما يقال ـ يشغله ما سبقه كما يشغله ما يزامنه، ثم يشغله ما يصبو إليه.

(٢)

وأعتقد أن التجريب يكتنز بكم هائل من التعالى على مجموعة الأطر المطروحة أدبياً ونقدياً، إذ إنه يرى فيها محاصرة لقدراته وإمكاناته وتغييم رؤاه التي تتعدد زواياها، ومن هنا يأتى الظن بأن ما سبقه من إبداع أصبح قاصرا عن بلوغ أبعاد هذه الرؤية الجديدة، وأنه في حاجة إلى دم جديد يمتلك القدرة أكثر على تجاوز المباحات إلى المحرمات الإبداعية. ويبدو أن مثل هذا الوعى التصادمى قد ملأ خطاب الثمانينيات بدرجة عالية من التوتر الذى يغطى مساحة العمل الإبداعى على مستوى السطح أو مستوى العمق. يقول **على منصور** فى (عبور):

ياصخرة الياس
يازرقاء
ياكبد المضيق .
يامتاريس سخرية مدببة
على قاع فخ سحيق .
ياطعنة فى الروح من نصل (لافائدة)
لا تضحكى !!
السر اسمه خطوى
يا صخرة الياس، يا ... سكتى (١) .

إن **على منصور** ـ فى هذا النص المكثف الدلالة ـ يدخل منطقة التوتر الحاد بداية من هذه الصرخة العالية الممتدة المتدفقة من حرف النداء (يا) المسلطة على بنية متنافرة معجميا (**صخرة الياس**) . وهو تسلط يشى باندفاع الذات نحوها ، وحرصها على الاتكاء عليها، لأنها المتاح الوحيد ، فهى حالة أكبر من كونها موقفا شعريا . ويتجدد انطلاق هذه الصرخة فى الأسطر التالية مع تسلطها على مجموعة مواصفات ترتبط (**بصخرة الياس**) لتضيف إليها ما يؤجج حالة التوتر (**المضيق**) (**السخرية**) (**مدببة**) (**فخ**) (**طعنة**) ، وكل ذلك وصولا إلى مرحلة (**استسلام**) تزيد من التوتر ولا تلغيه (**لا فائدة**) وتتمثل هذه الزيادة فى السطرين الآخرين اللذين يحددان طبيعة الحالة ، وأنها حالة لازمة لواقع **على منصور** ، كما هى لازمة لشعراء الثمانينيات؛ لأن (**اليائس**) أصبح صاحب السيادة بوصفه الطريق المباح أمام إبداعهم.

إن ظواهر التجريب عند هذا الجيل تتنافى مع التوجهات النقدية الكلية، بل لابد من توجه تجزيئى وكلى

على صعيد واحد، ذلك أن كل نص يؤسس ظواهره التى تختصه، أى أن التوجه النقدى يحتاج لممارسة فاعليته إلى أن يتكئ على نص بعينه دون أن يتعداه إلى سواه، فإذا كان نص **على منصور** قد أنتج كل هذا التوتر الحاد، فإن غيره من نصوص الثمانينيات قد ينتجه أيضا لكن على نحو مغاير يقترب منه، لكنه لن يتوافق معه تمام الموافقة، وهذا المستخلص ينطبق على مجموع الخطاب الثمانينى حتى على مستوى خطاب المبدع الفرد. واخشى أن يغرق الثمانينيون فى هذا الإحساس فيصلون إلى مرحلة التضخم، نلاحظ بداية ذلك فيما يقوله **السماح عبد الله** فى (نبوءة):

تتلبسك الرجفة فى فبراير

... تخلع جلدا عطنا

... وتسير بوادٍ ذى زرع

... وتقول كلاما

، ليس كما قال الناس

، وليس كما سيقولون

... تتفرد

.. والناس ستلتم ..

تتكلم

،والناس ستسكت

وسترحل والناس ستتشبث بالأرض الخاوية،

وبالماء الرخو[٢].

فالتوتر يتلبس الخطاب منذ السطر الأول عندما تدخل الذات دائرة الزمن المحدود بكل تفاعلاتها المضطربة داخليا وخارجيا فى محاولة للخلاص من نفسها بعد معاناتها من عفونة الواقع المحيط بها، وتئول هذه المحاولة إلى نوع من الإحساس بالتفرد التضخمى عندما تشعر الذات بمفارقتها للكلمة، والكلمة بداية **(الفعل)**، إذن هى مفارقة لواقعها على مستوى الفعل، ومن ثم لا يتبقى لها إلا الرحيل الذى يمثل محاولة إضافية لتخفيف حدة التوتر؛ لأنه رحيل مصحوب بالقدرة على **(التكلم)**.

(٣)

إن هؤلاء التجريبيين الواعين بما فى أيديهم من أدوات، يغوصون إلى أعماق الصياغة وأعماق الدلالة ليمارسوا فاعلية إبداعية لا يمكن التنبؤ بظواهرها أو نتائجها، إذ إن هذا الغوص يعتمد ـ بالدرجة الأولى ـ على إهدار المرجعية المعجمية والواقعية لحساب الشعرية، وذلك بتخليق مراجع مؤقتة تحتاج إلى قدر كبير من الطاقة التخيلية للإلمام بها، وبرغم ذلك فسرعان ما يتجاوزها هؤلاء المبدعون، وهو ما عنيناه بأن التجريب عند هذا الجيل مجاوزة دائمة، لأنه لم يتعرف بعد على مرحلة يحسن به الوقوف عندها.

فأى مرجع يمكن أن نرد إليه دوال **إبراهيم داود** فى **(سفر)**:

قال لى واحد منهمو

هل من سماء تظلل فينا البدايات

لننشر فيها حكايا الطفولة ..

وتبقى السماحة عالقة فى الثياب!

كان يزعم أنى أخبئ تحت القميص سماء

ولم ينتبه

للبحار التى أغرقت خطوتى عند باب القطار![3].

فالدوال تندفع إلى السياق اندفاعا يكاد يكون تجريديا، مع الإيغال فى الإيهام والتعمية بداية من السطر الأول، ثم تتوالى الدوال منحرفة عن مدلولاتها بمسافة واسعة لتزيد من هوة التلقى، فلا السماء سماء، بل هى كائن جديد فيه وعى وقدرة على اختيار المناطق التى تستحق أن تظلّها وهى مناطق بدورها غير صالحة للحلول تحت طائلتها؛ لأن البدايات محلها الزمن الماضى، والماضى لا وجود له فى الواقع التنفيذى وإنما وجوده مرهون بالواقع الحلمى أو التقديرى الذى لايصلح لأى ممارسة فعلية سواء بالتغيير أو الحذف أو الزيادة أو الإلغاء، ثم تتمادى **(السماء)** فى الخروج من مرجعيتها حتى تتمكن من استيعاب **(حكايا الطفولة)**، وهى حكايا تنتمى إلى زمن المضى، ومن ثم فلا طاقة لهذه السماء بممارسة فاعليتها فيها.

وفى الوقت نفسه تتخلص **(السماحة)** من مرجعيتها لتستحيل إلى كائن جديد صالح للمعالقة مع **(الثياب)**، ثم تنفر **(الثياب)** من مرجعيتها حتى تتمكن من امتلاك قدر من الصلاحية لتتلبس السماحة بها.

ثم يصل هجر المعجمية إلى ذروته فى الأسطر الثلاثة الأخيرة، عندما يتعلق فعل الكينونة بذات لا وجود لها، ثم يتبعه فعل **(الزعم)** ليمارس التعلق نفسه، وكل ذلك بهدف الدفع بالكائن الطارئ **(السماء)** للحلول فى الذات حلولا خفيا لتتساوق مع فعل الغرق الذى تساوق - هو الآخر - مع البحار ليكتمل تشكيل منطقة الرحيل والغياب مع دال **(القطار)** الذى يلفظه السياق لتنافره مع ماسبقه من دوال.

وليس التجريب الصياغى مقصورا على هجر المراجع فقط، لأن معظم الخطاب الشعرى الحديث يعتمد على هجر المراجع وإن كان الهجر محكوما بحدود تسمح للمتلقى باجتيازها واستحضار المرجع فى الفضاء النصى للوصول إلى الناتج الدلالى المستهدف. ولذلك فإن التجريبيين الجدد يمارسون - أيضا - هجر المراجع التركيبية، حيث يعملون على هدم المكونات الصياغية وإحالتها إلى ركام مبعثر لا يمكن معه الوصول إلى الناتج الدلالى المستهدف. ولذلك فإن التجريبيين الجدد يمارسون - أيضا - هجر المراجع التركيبية، حيث يعملون على هدم المكونات الصياغية وإحالتها إلى ركام مبعثر لا يمكن معه الوصول إلى المعنى على مستوى السطح، وإنما يكون المعنى فى حالة تأجيل مستمرة انتظارا لما تنتجه بنية العمق، وهى قد لا تكون كافية فى الإفصاح عن المعنى أيضا، ومن ثم يعيش الخطاب فى حالة تأجيل مستمرة، مما يبعث الشك في كل مركز دلالى يمكن أن تفصح عنه الصياغة. يقول **إبراهيم داود** فى **(ولوج)**:

والماء يصعد فوق السرير

وملح يقطع أوصال نومه

رأى النار تكشف صدر الغريق

ليركض خلف الوسادة طفل

... متشحا بالذى لا يرى![4].

فى هذه الدفقة نواجه بكم من التراكيب التي لا يجمعها منطق شعرى أو غير شعرى، حيث نجد: **(الماء الصاعد فوق السرير)** و **(الملح الذى يقطع أوصال النوم)** و **(النار التى تكشف صدر الغريق)** و **(الطفل الراكض خلف الوسادة)** و **(الاتشاح**

بالذى لا يرى) ، إن السياق هنا يكاد يتحول إلى سياقات متعددة، وهى سياقات تقوم على التصادم والتنافر، حيث لا يمكن الجمع بينهما على المستوى السطحى، فعلى مستوى الدفقة الأولى فى السطر الأول، تتحرك الصياغة فى قاعدية منتظمة فى الابتداء **(بالماء)** ثم إعطائه وظيفة الفاعلية ليتمكن من **(الصعود)** بواسطة الظرفية **(فوق)** التى تتضايف مع **(السرير)**. فما طبيعة هذا الماء الصاعد فوق السرير؟ لا يمكن الكشف عن حقيقة هذه الدفقة التركيبية إلا بعد دخولها السياق، أى تأجيل الناتج – كمرحلة أولى – ثم إثارة الشك فى مضمونه كمرحلة ثانية.

وعلى هذا النحو تتوالى الدفقات التركيبية مؤجلة معناها إلى السياق، ثم تنتهى الدفقة الشعرية الكاملة دون أن يحضر السياق الذى يردها إلى واقع فعلى أو حتى واقع متخيل، وهنا يكون الاحتكام إلى المستوى العميق الذى يكاد يكون فضاء هلاميا تسبح فيه مجموعة من الدلالات الروّاغة التى تستحضر الذات فى فعلها اليومى المألوف عندما تحل فى منطقة التوتر والتأزم، فلا تمتلك ما يمكنها من الإفادة من دال **(السرير)**، وهو **(النوم)** أو الغيبوبة المريحة، وذلك نتيجة لدخولة هو الآخر منطقة التمزق الداخلى المرير، حيث يئول البعد المكانى **(فوق السرير)** – فى السطر الثالث – إلى **(نار)** من نوع خاص لها قدرة الإحراق والإغراق على صعيد واحد.

وهنا يبدأ السياق الهلامى فى الكشف عن بعد استرجاعى لمرحلة الارتواء والعبث والبراءة فى **(الطفولة)** التى تعيش – بطبعها – عالما من الأكاذيب الحلمية، والتى تمتلك قدرات سحرية يمكنها أن تحقق فيها المحال، وهو الاتشاح بما لايرى، فما هو الذى لايرى؟ هذا ما تؤجله الصياغة.

(٤)

ويتوافق مع هذه التأجيلية الشكية التوجه (التأويلى) الذى صار صاحب السيادة الأولى فى محاولة الكشف عن الدلالة فى خطاب الثمانينيات؛ لأن التأويل تظل حدوده الكشفية رهينة المؤول ذاته بعيدا عن القرائن المصاحبة حالية أو مقالية، ومن ثم لايمكن استقبال الناتج التأويلى كمرحلة نهائية فى الكشف عن الدلالة العميقة، وإنما يظل الكشف رهين الآتى الذى قد يلغيه أو يؤكده. أى أنه يدخل دائرة (الشك) من أوسع أبوابها. ويمكن أن نتبين ذلك بوضوح فى خطاب **فتحى عبد الله**، يقول فى **(أساوى رغبتى نائما)**:

المصباح لم يكشف الغرفة كما ينبغى
ولاأنا واثق من صراخى
تلبث العظام قليلاأمام التعاليم
وجسدى يسير في شهيق خالص
فلا حديقة تدعى الأبوة
ولاخرج المقتول عن وقته
هكذا الصغيرتخيل الشعلة
فوقع الطبل بجوار الأقدام(٥).

إن الطبيعة (التأويلية) هى المسلك الوحيد المتاح للتعامل مع خطوط الصياغة، حيث يمكنها أن تتسلط على دوال بعينها لايمكن إدراك أبعادها إلا بالتحرك فيما بين السطور، حيث يصطدم المتلقى بداية بدال**(المصباح)** العاجز، الذى لا يمكن إدراكه إلا فى ضوء **(العقل)**

الفعال بكل إمكاناته الكشفية، والذى يتسلط ـ بدوره ـ على معقوله الأول (**الغرفة**) مجسدة الواقع السفلى، وهو تسلط لم يكن كافيا فى إدراك الحقيقة المباشرة.

وهنا تنحرف الصياغة فى السطر الثالث مستحضرة الذات التى تهتز فيها كل ظواهر وعيها متوقفة عند مرحلة الانبثاق الأول (**الصراخ**) والذى لايجدى فى كشف أى جانب من جوانب هذه الحقيقة.

وفى السطر الرابع يتوجه الخطاب إلى استحضار (**العظام**)، وهى بدورها تستحضر معها طرفين متناقضين على صعيد واحد: التكوين والتدمير. حيث يقع التكوين فى مرحلة وسطى بين البدء والاكتمال (**العظام**)، والتدمير فى مرحلة وسطى ـ أيضا ـ بين الموت والتحلل الكامل، أى أن (**العظام**) كانت عاملا مشتركا بين هذين الضدين اللذين ينتميان أساسا إلى إمكانات (**المصباح**) فى صدر الدفقة الشعرية.

وفى السطر السادس يتم تشكيل نوع من حياة أحادية الحركة، حيث تسير فى خط منفرد هو (**الشهيق**) لكنها تتمكن من هذه الحياة برغم غياب الطرف الثانى (**الزفير**)، ويتأكد هذا الغياب فى السطر السابع الذى ينفرد بدال بالغ التأثير (**خالص**).

ثم تستمر التأويلية لتمارس فاعليتها فى السطر الثامن لتتغاضى عن البنية السطحية موغلة فى العمق الذى يشى بانقطاع الواقع عن مصدره، لأنه واقع غير شرعى برغم امتلاكه قدرات تبريرية لكل تفاعلاته المشروعة وغير المشروعة، فليس على (**القاتل**) حرج لأنه لم يُخرج (**المقتول**) عن وقته الذى حدده (**العقل**) الأول (**المصباح**) فالمسئولية ترتفع عن القاتل لتلتصق بموجهه للقتل، وهكذا يكون التصور الذى يولد مع (**الصغير**) فى تصوره للنور الأول الذى يزاوج بين صخب التجليات الخارجية الزاعقة، وانتظام الأقدام فى الواقع السفلى سيرا فى طريقها المحتوم وصولا إلى غاية عبثية لا سبيل للفرار منها.

إن الممارسة التأويلية فى كل ذلك تظل نوعا من التخمين الذي يثير الشك فى منتوجه أولا، ثم يدفعه إلى التأجيلية ثانيا، لأنه من المنتظر أن تأتى ممارسات تحليلية أو تأويلية أخرى قد تزيفه أو توثقه.

ولا شك أن طبيعة التعامل مع اللغة يدفع بهذه التأجيلية إلى صدر النواتج الدلالية التى تتشكل داخل هذا التجريب الإبداعى، ذلك أن هذا التعامل اللغوى يعتمد فى إنتاج الخطاب على عملية أولية هى (اختيار) الدوال من المخزون المعجمى، وتظل الدوال رهينة المردود المعجمى أو العرفى انتظارا لدخولها فى التراكيب لتمارس فاعليتها فى إنتاج المعنى، لكن التركيب ـ بدوره ـ يؤجل إنتاج معناه انتظارا لدخوله فى السياق، والسياق بدوره يعود إلى مجرى الصياغة. أى أنه يظل رهين المرحلة السابقة عليه، مما يجعل التأجيل طبيعة ملازمة للخطاب الأدبى عموما، والشعرى على وجه الخصوص.

(٥)

وربما كانت أكثر ظواهر التجريب جراة هو تخطى نموذجية اللغة، بعد أن تم تجاوز الإيقاع سابقا، لكن لا يمكن مواجهة هذه الظواهر المجاوزة فى حدة بالرفض أو القبول، لأن المواجهة قد تكون خانقة، وإنما الممكن أو المقبول أن يتم التعامل مع هذا التجريب بكشف أبعاده

الحاضرة انتظارا لبلوغه مرحلة التوقف، وعندها سوف تكون هناك مرحلة تجريبية قابعة في الانتظار تتحفز للانقضاض على سابقتها سلبا او إيجابا.

معنى هذا أن مانرصده فيما يتعلق بالتجريب لا ينفى إمكانية المواجهة لما هو حاضر فى خطابه الإبداعى، وبخاصة فى منطقة الشعرية من بين المناطق القولية من شعر ونثر. إذ إن شعرية التجريبيين تعتمد ابدا المفاجآت التعبيرية والدلالية التى قد تصدم المتلقى فى ذوقه احيانا، وفى أفكاره ومعتقداته أحيانا اخرى، فالسماح عبد الله يصدم متلقيه الذى تشغله السطوح الدلالية قبل الأعماق، بهذه الدفقة الشعرية فى قصيدة (سيدتان) حيث يقول:

الأولى استرقتْنى من فرح الدنيا

... واقامت لى فرحا خاصا بى

... كان لها رائحة الغياب، فغابت

... وتسللتُ وراء روائحها الغائبة

.. كنبى يتشمم رائحة الله

، يضلله الله

، وهو، معتصم بروائحه منه

، يستمسك هذا الخيط الواصل بين الغفران

وبين خطاياه

فلا ضلله الله

، ولا تاب عليه(٦).

إن الصدمة التى يواجهها المتلقي فى هذه الدفقة سوف يرتد جانب كبير منها إذا تم إدراك الأداة الفاصلة فى إنتاج المعنى كله، وهى (الكاف) فى (كنبى) إذ إنها تعمل على إلغاء المعنى السطحى المباشر، والتحول إلى منطقة العمق التي تعتمد فى إنتاج التشبيه على (المفارقة) او (المخالفة)، وهنا تبتعد الدوال عن مرجعها لتمتلئ بدلالات بديلة يمكن ان تزيل اثر الصدمة الأولى.

وتمتد هذه المفاجآت التجريبية إلى الدوال داخل منطقة الاختيار من حيث ارتفاعها احيانا إلى مستوى اللغة المهجورة، كما فى قول **عماد غزالى** ــ برغم انه أقرب شعراء الثمانينيات إلى شعراء الستينيات:-

لقد كنت .. ياأم ..

كانت بقلبى الجنان ..

فهل تحرق النار ..

من سكنته الجنان

انا من سجرتُ البراكين ..(٧).

ويقول:

هذا نداء .. المحار .. يراودنى

والقواقع مبهرة ..

والبريق يواعدنى بالشذى الغيهبى.

ويقول:

التماثيل .. كم هى بائسة

لم تبادر لتفطن ..

أن الزمان الذى اكبرته مضى!

واسْتبتها احابيل هذا الجديد

ويقول :

ومازال عندك من اغنيات السراب ..

بلاء من الظما المستبد،

وارض من التوق والمسغبة(٨).

كما تنزل هذه اللغة إلى مستوى العامى المتداول، يقول **مؤمن احمد** فى (اغنية قاهرية):

قاهرتى تفتح ابوابا للوجع الجوانى/

تخش القلب «ترامات» الوحشة،

تنهش زهرا براعته

ويقول فى (تداعيات الراس الصغير):

ـ يوما ـ كان له شمس وظلال وحدائق ..! ..

كان القلب ينط على العشب ، (٩).

وتصل التداولية إلى مستوى طرح الواقع اليومى فى خطاب شعرى فصيح، يقول **على منصور**:

من يطارد تلك الوجوه

الوجوه التى هرولت من عيونى

على درج المصلحة

الوجوه التى، فجاة،

هدات عند ماكينة، لتصور المستندات

الوجوه التى فرحت حين اقْبلت الحافلة

الوجوه التى قلّبت ـ خلسة ـ فى الجريدة،

ثم انتْهت لمحل

(عصير القصب) (١٠).

(٦)

كما تمتد المفاجآت التجريبية إلى الإيقاع الشعرى لتهزه بعنف مولدة أنغاما طارئة لم تألفها الأذن العربية، وهو ما بدأه شعراء السبعينيات باستفاضة، ثم تبعهم جيل الثمانينيات ـ فى معظمه ـ وتتمثل الأنغام الطارئة فى التعامل مع التفاعيل المبتورة على غير ما سمح به العروضيون، والتفاعيل المتداخلة التى تحدث نوعا من الفوضى الإيقاعية لا تقل عن الفوضى الحادثة عند غياب التفاعيل نهائيا ليحل محلها نوع آخر من الإيقاع الدلالى والصوتى عن طريق مجموعة البنى البديعة بكل إمكاناتها الصوتية والدلالية.

إن انتظام التفاعيل لم يعد له قداسة من نوع ما عند التجريبيين، وهم فى ذلك خاضعون لضغوط الدلالة اكثر من خضوعهم للضغوط الإيقاعية، ومن هنا تتجاور التفاعيل المختلفة داخل السياق، يقول **مؤمن احمد**:

فى الحلم متسع

لغرسك وردة

بين ارتحال الروح والوجه المفاجئ للشذى

فى العين متسع

لخارطة بحجم تورد الخدين(١١).

حيث يبدأ السطر الأول بتفعيلة السريع (مستفعلن)، ليخرج منها إلى تفعيلة الكامل (متفاعلن)، ويظل يراوح بين التفعيلتين محققا إيقاعا خاصا بنصه يأتى تجريديا على النحو التالى:

مستفعلن متفا

علن متفاعلن

مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن

مستفعلن متفا

علن متفاعلن متفاعلن مستفع

إن الإيقاع هنا لم يهدر وحدة التفعيلة فحسب، بل أهدر بنية التفعيلة ذاتها عندما شطرها في نهاية السطر الأول والسطر الرابع والخامس ولا يجبر هذا الإهدار ما يمكن أن يسمى(**بالتدوير**)، حيث يطول الإهدار القافية أيضا بحيث تخلص الصياغة لإيقاعها الذاتي النابع من تردد الحروف والكلمات والتراكيب، حيث تتدخل (**الراء**) لإحداث اهتزاز صوتي مميز بترددها ست مرات، ثم يتدخل حرف المد في مناطق بعينها ليعلن اتساع المساحة المكانية والزمانية (**ارتحال**) (**المفاجئ**) (**خارطة**)، ثم تأتي التراكيب محافظة على بناء مميز يعتمد على منطقة المجرورات التي تستولي على بداية كل سطر، وكل ذلك يجسد نوعا من الانفتاح الدلالي على عالم (**الحلم**).

أما **إبراهيم داود** فإنه يدخل في مزج أكثر تباعدا في (**مشهد**) حيث يقول:

استلقى جنب البحر يمام

وابتهج المركب

جرّح صدأ السكر شفة

لتداوى ...

شفة مرهفة ما جرّح صدأ السكّر![١٢]

إذ يبدأ النص بالدخول في دائرة (مستفعل) ثم (متفاعل) ثم (مستعلن) ثم (فاعلن) ثم (فاعل) ثم (متفاعلن)، ثم يدخل إلى منطقة المحرمات في توالي خمسة متحركات، وهكذا يستمر النص في عشوائية يتداخل فيها الإيقاع المحفوظ الذي يمزج بين التفاعيل، ليخرج إلى النثرية المباشرة، ثم يعود إلى الإيقاع تبعا لاحتياجات المعنى الذي يطرحه النص الذي يتمثل في حالة الاسترخاء في السطر الأول، التي تندمج في حالة الحيوية الفرحة في السطر الثاني، ثم تعمل الأسطر الثلاثة التالية على المزج بين الحالتين، أو لنقل: وضع الدلالة في منطقة محايدة بين (**الداء والدواء**).

ثم نلحظ على **عماد غزالي** الأخذ بالانتظام التفعيلي الذي يتوافق مع الإيقاع الدلالي، فهو ابن ملتزم لشعراء التفعيلة وبخاصة جيل الستينيات، يقول في (**طلوع**):

وطن سيطلع من طريقي

نحو غابات من الآتي،

سامسك

- ما استطعت -

بهدب نخلة[١٣]

حيث يتعامل مع تفعيلتين متكاملتين هما: (متفاعلن ومستفعلن) على النحو التالي:

متفاعلن متفاعلن مسـ

تعلن مستفعلن مستفـ

علن متـ

فاعلن مـ

متفاعلن متفا

واللافت أن **عماد غزالي** عندما يدخل دائرة النثرية يبتعد عن هذا الإيقاع كثيرا، يقول في (**الدخول في أبد المسافة**):

ملتحفا عباءتك .. ٥///٥/ ٥//٥// ٥//٥/ مستعلن متفعلن

تخرج إليهم فى رائعة الصبح .. /٥/ //٥/ ٥/٥/ ٥/ ///٥/ /٥/٥/ فاعل مفاعلتن مستعلن فاع

تغبطك العيون انا .. /٥///٥ ٥/// /٥/ //٥/ /٥/٥ مستعلن متفعلن فا

وانا تزدريك .. ///٥/ ٥/٥/ /٥//٥٥ مفاعيلن مفا.

معنى هذا ـ كما سبق أن قلنا ـ أن التجريبيين يؤثرون منطقة المحرمات الإيقاعية طالما كانت فى خدمة شعريتهم.

ومع دخولهم هذا آثروا ايضا دخول منطقة المحرمات اللغوية، فلا يمتنع عندهم أن يأتى صاحب الحال نكرة دون مسوغ فى مثل قول ابراهيم داود:

راى النار تكشف صدر الغريق

ليركض خلف الوسادة طفل

... متشحا بالذى لا يرى[14].

فالمحفوظ اللغوى أن تكون (متشحا) صفة لـ (طفل)، أى تكون (متشح)، لكن يمكن الخروج من هذه المنطقة المحرمة باستدعاء **(فراغ النقط)** الذى يسبق الدال، الذى يعلن أن التجريبيين يحولون مناطق المحرمات إلى مناطق للمباحات، لأنهم من خلالها يمارسون دائما اكتشاف جمالياتهم فى كل ما تطوله رؤاهم، مهما كان الواقع تحت طائلة الرؤية عاديا أو مألوفا. لأنهم فى حالة الكشف يبثون فيه فاعليتهم لنقله إلى غير العادى، أو غير المألوف. ولاشك أن التجريبيين لم ينقطعوا عما سبقهم تمام الانقطاع، بل أفادوا منه على نحو من الأنحاء، سواء على مستوى الإيقاع الخالص، أو على مستوى البناء الصياغى، وهو ما يحتاج إلى دراسة أخرى تتابعهم فى هاتين المنطقتين.

الهوامش

١ ـ ديوان على بعد خطوة ـ **على منصور** ـ مطبوعات الكتابة الأخرى ١٩٩٢ : ٢٥.

٢ ـ مكابدات سيد المتعبين ـ **السماح عبد الله** ـ الهيئة المصرية العامة لقصور الثقافة ١٩٩٢ : ٦٩.

٣ ـ مطر خفيف فى الخارج ـ **إبراهيم داوود** ـ دار شرقيات للنشر والتوزيع ١٩٩٣ : ٣٧

٤ ـ مطر خفيف فى الخارج : ١٧.

٥ ـ راعى المياه ـ **فتحى عبد الله** ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٣ : ٧٣، ٧٤.

٦ ـ مكابدات سيد المتعبين : ١٧، ١٨.

٧ ـ مكتوب على باب القصيدة ـ **عماد غزالى** ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩١ : ٤٢، ٤٣.

٨ ـ انظر السابق: ٧٩، ٩٥، ١١٣ .

٩ ـ مسافة الحلم ـ **مؤمن احمد** ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩١ : ٦٩، ٨٨.

١٠ ـ على بعد خطوة : ٢٠.

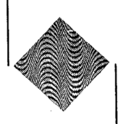
١١ ـ مسافة الحلم : ١٧.

١٢ ـ مطر خفيف فى الخارج : ٩.

١٣ ـ مكتوب على باب القصيدة : ١٣.

١٤ ـ مطر خفيف فى الخارج : ١٧.

حسن خضر



لم يعد الصباح طيبا كما كنا نظن

إلى إبراهيم فهمي.. «القمر بوّبا علينا تقيل»

آباؤنا وأمهاتنا
الذين زرعنا عيونَهم بالدَّهشةِ، ورَهَنَّا ذكرياتهم بوجودِنا..
أولئكَ الذين طالما أشعلنا ظنونَهم، ونحن فجأةً نكبُرُ،
وتكبر أسرارُنا بعيداً عنهم..
أسرارُنا التى أغوتنا بالفراقِ وأوْسعتنا جنوناً وغربةً.

آباؤنا وأمهاتنا، المنسيونَ
أصدقاءُ الماضى والبوماتِ الصّوَر
ما الذى أرهنل بهم إلى هناك..
حيث خطواتنا التى تحرق نومهم، نحن الغائبين دائماً..
يالِنا من عيال نَزِقِينَ،

ملأنا صدورهم بالسُّعال والزُّهوِ
وانفلتنا خلف أعمارِنا التى تفرُّ،
غير عابئين بالشقوق التى سكنت الجدارَ
لم نندم على الحنان الذى انْفَرطَ عند عتباتِ شرودِنَا
كيف رافَقْنَا اللّيلَ واثقينَ من النجوم التى فى قلوبنا
ولم ننتبه لعَتْمَةِ البَرْدِ ولأوراقنا التى هَوَتْ تحت عافيَةِ الشَّجر!
كنا نرمى الماءَ بالدوائر لتتسع البحيرةُ بما يكفى عيوننا جميعاً
ثم ننامُ فوق غيمةٍ طريدةٍ: حلمنا بأيامٍ على هَوَانَا
وبناتٍ فيهن من أرواحنِا،
رسمنا بيوتاً تعشقُ أصحابَنَا..
كم تأخرنا عن مواعيد ستفرحنا،
وكذبنا كثيراً على أصدقاءٍ أَحبُّونا.. تنازلنا عن حبيباتنا للصَّيف
ثم انبهرنا بدفئهنَّ فى حضنِ الشِّتاءِ
لم نكن انتهينا، بعد، من عناقنا
كنا خارجين للتوِّ من وجع الكتابة
لم نحنْ أبداً.. لأن نصبح ذكرياتٍ، هكذا..
وبسرعة لم تسعف الباعوضَ أن يمتصَّ آخر دمِنِا على راحتِهِ
تلك السرعةُ المحمومةُ التى تترك النحلَ دائماًعلى أوَّل العسلِ يموت!

ماكنا نصدِّق أن الحنينَ سيصبُح قُوتَنَا الأخيرَ

وأن ندعَ أيدينا فريسةً للوحدةِ..
أيدينا التى تلوِّح فى شوارع الوداع ـ كل ليلةٍ ـ لملامح تغيبُ
ألم نكن واثقينَ فى دموعنا من قبلُ ؟
ما الذى ـ يجعلنا محمومين تجاه رغبتنا فى أن نصير براويزَ على حائطِ
الحياةِ

ألم نكتشف خديعةَ الماضى لنعترفَ بأن الصبَّاح لم يعُد طيِّبا كما كنَّا نظنُّ،
وأن البلاد التى عشقناها لم تكن رحبةً بما يكفى لموتنا جميعاً.
هكذا.. كم من الشموع انطفأ
ونحن شاخصون للبعيد: نرمى الماءَ بالدَّوائر
فتهتزُّ صورُنا الرَّائقةُ
وتغيم ملامحُنا فى اتساعِ البحيرةِ.

آباؤنا وأمهاتنا، الطيبونَ أصدقاءُ الماضى.. واللون الأبيض
المأسورون بأحلامهم فينا
كم مرة لم يلتفتوا للغضون التى داسَتْ شبابنا سهواً،
لم يلمحوا أرواحنا وهى تشيخ على سلم العمر..

حين يصبحُ الدَّمُ مقياساً للمسافةِ بين حِضْنَيْنِ
يحق لنا أن نكون مودعين محترفينَ
خاصةً، وأننا لم نفقد كل أصابعنا بعدُ.

ياسر الزيات



قصيدتان

بلا ندم

لو أن فى اللحظة مكانا لألم
ولو أن فى الزهرات كآبة قداس
وعطر فراشة ميتة.
لو أننى لمرّة واحدة أتحسس الحياة
لمرة واحدة أمضى بلا التفات
أو أموت بلا ندم
: هكذا ـ كما تفعل الكلاب الطيبة!!

بعد لحَظات

كل شىء يمكن أن ينتهى

بهذه البساطة العظيمة

بلا دهشة .. وبلا حنين..

بلا كلاب بيضاء تعبر الأحلام

فقط..

انظرْ إلى المرآة..

إلى العاصفة الصغيرة الصلعاء

إلى القبر المحموم بالرغبات

وفكِّرْ قليلا

فى الجثة التى سقطت بعد لحظات..

هكذا ـ بسرعة ـ

وقبل أن تتذكر :

روح تموت فى اللحظة المقابلة..

فتحى عبدالله

قصائد

١ – لاشىء يجمعنا
لكنهم يخرجون واحداً واحداً
من سريرى
ولأن العواصف عالية
مارسوا التدريب اليومى لذبح الأشجار
بينما الممرات تأكل أقدامهم
فى هدوء.

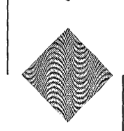
٢ – أحيانا نقتل
لأن السرير يحتاجُ إلى حرارة

ولأننا موتى
دائما ما نتكلم عن زائر
يذهب بِخِرافِهِ إلى خزانة النهار
ويشارك الملائكة فى توزيع الملابس

٣ – ولأن حرارة الحقول أقربُ إلى الأمومة
تركت حيواناتى لحامل المقصات
وذهبتُ لغيمة
تربَّتْ معى

٤ – لم نصرف خلال أيام كثيرة
مايكفى الموتى
حتى يعودوا إلى منازلهم

٥ – الأرواح التى بددناها فى البكاء
أخذت فرصتها مرة أخرى
لأن سائق العربة انتظر ليومين
وعاد بأربعة طيور
أطلقها فى الهواء.



الشاعر

إنهم إذ يُطلُّون من ذكرياتِ القطارْ
ينظرونَ إلى حقل قلبكَ مزدهرًا بالسكاكين،
كان لهم رؤية الله عبر الدموعِ، ويكفى..
وكان لك البَسْمَلَةْ
وانتظارُ الشقاءِ المؤدى إلى آخرِ الروُح
والاضطجاعُ على حافةِ المِقصلَةْ
حيث تُفضى إلى النومِ أحلامُ يَقْظتكَ
اسْتيقظَتْ فى جروحكَ آلاتُهمْ
مَزَّقَتْكَ المراسمُ
غَنَّتْ على قبركَ الميِّتاتُ حديثًا
وأرهقك الربُّ بالأسئلةْ

يوسف ادوارد وهيب

المسروق فضاؤه

(١) فضاء

جهةٌ تنمحى..
تتبعها جهةٌ أخرى
هكذا تغادره الإحداثياتُ الأربعُ
لا فضاءُ له سواهُ : امْتحان
سوف يسرقُ شارعاً جديدًا،
لو استطاع سرقة غيمته المنتظرة
وزاوج بينهما بغير طقوسْ:
هل يعلنُ الماءُ القديمُ صحوتَه
علىَ شتاء « مقهىَ البستانْ» ؟،
أم يصيرُ من فضائه فضاءْ؟..

ـ المشىُ عادةٌ، مملةٌ.. كذلك الوقوفْ

ـ ليس مقهىَ البستان وجهته..

إذن! ما الذى يوحّد فيه:

بين رائحة الجوارب وكتب الأرصفة؟

بين الوسائد المسكونة بعرقٍ وكوابيس سابقينَ،

وسرٍّ الاعتراف تحت وطأة البخور!

(٢) ذكرى

رائحةُ البصل المحمَّر؛ أفقٌ لا يحدُ الأنفَ

عطورٌ تسير فى شوارع المساءْ

تتقشر عنها : نساءً يحملن تعبا؟

ياه .. إنه الخميسْ!

إذن ما الذى يسرق فرحة الرصيف بالبنات؟

(٣) يتجمدُ الوهمُ

ثمَ نافذةٌ :

هل نائما كعادته يكون؟

: يحْلقُ أشياءَ لا رغبة له فيها

عن غرفةٍ لا وجود لها

: يحرثُ شوارعَ سرقَتْه من فضاءٍ

كان اسمُه عبله؟

أحمد غازى



قصيدتان

خيانة : أستطيع، بعد موتكِ، أن أُقدِّر جلالهُ

اللغة وحيدةٌ ـ مثلى

هكذا أستطيع أن أردد لنفسى ـ بعد موتكِ

هكذا أتمكن من فرض روحى على الأغنية التى تتسربُ

فى بطءٍ من جسدى العابثِ

أظن ـ هكذا ـ أننى أستطيع اختصار الزوائد المتعبة

والفراغات الكثيرة

وأَخْلُصُ للشىء الذى تخونه اللغةُ

مثلما أخونكِ ـ تماماً

واحدةٌ وواحدةٌ: انزلق الرجل من صنبور الماء الساخن عارياً

بينما أكّدَتِ المرأة جلستها فوق إناء الماء الذى يغلى

السجادة المبللة بينهما

والرائحة التى خرجت لتوها من الحمّامِ

صوت وابور الجاز وهو يأكل العدم ويتحسس البحيراتِ

الصغيرةَ التى تملأ الجسدْ.

صوت الوابور الذى ينادى شيئاً خفياً فى ظلام الأبدية.

والمرأة لم تعمد إلى أحزانها من فراغ:

المرأة عَرَفَتْ ما يدور فى الغرفة المغلقة

وأدْرَكَتْ هواجسَ السرير الذى يئن من الوحدة

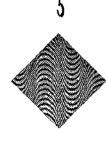
لأنها واحدة ليس لها ثانٍ

لكنها ـ بيديها ـ فرّقت رغوة الماء الذى يغلى،

وأحْكَمَتْ غلق الإناء

بينما ظلَّ الرجل ينزلق من صنبور الماء الساخن عاريًا ووحيدا.

محمد الحمامصي



قصائد قصيرة

١ - هذا الصباح

قرر - سراً - أن ينقل بيته

قبل أن تقتله الريح

التى تهاجمه كل مساء.

٢ - فى طريقه

- تمام العاشرة صباحاً-

يموت خلقٌ

ويولد آخرون

لكنه لا يرى أحداً.

٣- السيدة الجميلة
التى لم أنم فى فراشها بعدُ
تخشى الله
فقط..!

٤- فى شارع المغربلين
يأكل،
يشرب،
وينام وحيداً
حتى ينضج.

٥- أدفع الباب
جميع ما اعتدته فى انتظارى..

٦- أن تغمض عينيك
تسمع
بدء خلخلة الموت للجسد

٧- هناك حيث كانت تأتى
الروح معلقةٌ على غبار الجسد.

٨- جلستْ إلىَّ نفسى

أسندت ظهرى للفراغ

مثل كل شئ

٩- لا شيء في انتظارى

ولا أثر- حتى - لقدمىَّ

حسناً

هذا وطنى.

١٠- تريث يا صديقى

قبل أن تصعد بقدميك إلى قلبى

وتقبلنى قبلة الوداع.

١١- شارع المبتديان

ضحك كثيرًا

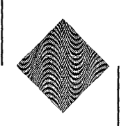
هذا الصباح

انتهك حرمة الحلم

كنت أخطو

ويمحو.

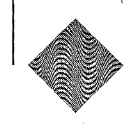
جرجس شكرى



دائمـــاً

العجوز القبيحةُ
كلّ صباحٍ
تكنس السنوات الفـاسدةَ عند العتبة
وتشكر الرب الطيب .
بكبرياءٍ ترحب بالشمس
وتفكُ عمرها المرير
فى حديقة المنزل
التى هى أيضاً مقبرةُ العائله
سوف ترفو عيون موتاها
قبل الإفطار
وتتكور فى ركنها القديم
كبغلة
حين يُغلبها النعاس
وتشيع أن المطرةَ ستهطل اليوم
لتخبز لها سنوات أُخر .

أحمد يمانى

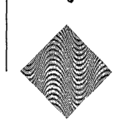


من قصيدة:

هواء توقف أمام البيت

أضع فى غرفتى كل ما أحتاج
صورًا لأصدقاء قدامى، كتباً قليلة على المخدة، وأصواتاً أخرجها من الدولاب وأتحاور معها.
ومن الغرفة أتلصص على الفتاة الصغيرة ـ خلف منزلنا
أسقط رغبتى على أردافها وانحناءة ظهرها، أفعل أشياء عديدة. أبصق على البلاط وأرمى السجائر مشتعلة وأصاب باكتئابات حادة.
أكتب كلاماً تافها وأخبئه تحت الكليم، وعندما ينادى على صديق ما أياً كان ترتيبه فى قائمة محبتى، أذهب معه. أضحك كثيراً وأعود بعد يوم أو فى آخر الليل مشدوداً بحنين آخر إلى غرفتى.
الآن لا أحب أن أدفن وحدى هنا، أود أن أموت وسط الصخب والحياة الممتلئة. أو أن يتحرك الهواء فى رئتى وأن تسقط الأضواء القوية على عينى وأن أتمدد فى العراء فى حديقة مثلاً. لماذا لا أدفن فى الحديقة؟ هل لأن الرائحة القوية لموتى ستصيب البشر بالاكتئاب؟ هل لأن الحركة ضد السكون؟
هل لأن الروح الذاهبة بعيداً عن جثتها لن تتحسس الأعشاب المبلولة؟

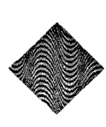
هدى حسين



الأوقات العصيبة

أحياناً، فى الأوقات العصيبة
أتطلع إلى صورتى فى المرآة
وأقوم بتعبيرات حركية تجسد هذا الشعور أو ذاك
والذى ربما يكون بشر ما قبل التاريخ قد أغفلوا تسميته
مع بداية عصر الكتابة... فانطوت صفحته
مع الديناصورات المنقرضة تحت طبقات كثيفة من عصور الجليد..
أحياناً أترك البيت لأيام عديدة
فى زيارة لأماكن أثرية، عتيقة وخاوية
لها رائحة الكلوروفورم..
أو مزدحمة بعرق المارة، بحيث لايمكن لأحد أن يرانى..
فأجمع تعبيرات الوجوه الأخرى وأنسقها فى ألبوم خاص...
ارتجل ألحاناً وأنساها فى اللحظة التالية...
تختلط كل الذكريات فى رأسى كلعاب الكلاب الضالة.

خالد حمدان



الجنــود

إلي خليل حاوى

لِمَنْ كنتَ أعددتَ شاياً،
وصبحاً وجنداً
وأغنيةً من نزيفْ؟
لمن كنت تخضرُ كلَّ صباحٍ كجنات عدنٍ
لتنزف عمراً بحجم الدّوارِ
وقبح السيوفْ
وتزدرد الحزن مثل الشتاء
وترمح فى قمقمٍ ضيق؟
لمن صاحبى
كنت تستبدلُ الجرح بالجرح
والصمت بالصمت، كلُّ المراثى

بورد فسيح

لتصعد للنور مثل الفراش

وتسقط.. تسقط..

مثل الخريفْ

لمنْ؟

للحبيبة أم للعصافير أم للذى لايجىءُ؟

الحبيبةُ لن تحمل الورد ثانية للمحبٍّ

العصافيرُ لن تعزف الصبح

لن تسكب الملح فوق الشواطىء

هل بالذى لا يجىء افتتنت؟

الجنود.. الجنود

الجنودُ، تعبتُ

الجنود بساطٍ سيسحبنا من

حصار الخرائط

من حضن زوجاتنا، من معانقة

الربِّ، من كلِّ شىءٍ

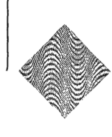
لتنثرنا وطناً من جماجم

معزوفةً من حفيفْ

أبو العلاء المعرى

ذلك الأعمى خفيفٌ نبأَهْ
أن بلَّ الريق يجلو ظمأهْ
خبَّأ الأشواق في جلبابِهِ
انظروا أيَّ عذاب
، خبَّأهْ
واصطفى من كائناتٍ في الظلامِ اثنين جاءاه بشيء
، ضوَّأهْ
وعلّلاني
، فالأمانيُّ عذابٌ
وحشا الروح يعانى ... صدأهْ
ما أجاباه، ولا علله ... واحدٌ
، واسترقاهُ ملجأهْ
مَضَيَا
، في خلسةٍ من حاله
سيّجاهُ بهواءٍ ... أدفأهْ
أنظروا المعتلَّ في وَحْدتِهِ ... يصنع شيئا هيَّأهْ

أيمن حمدى



دَرَجٌ

(يحتمون من الريح بأرواحنا)
بينما كانت تغنى
ربما شجرٌ يسيِّجُها
وأنهارٌ تشقّ جوارحى
وقفتْ على نهرٍ وغنّتْ
ثم راحت، فاختفى نهرٌ
سأختبر الحنينَ
وأنتمى لجراح من عبروا،
القوافل لا تمل من الرمالْ
وليس يصعدُ للسماءِ سوى امرئٍ ثملٍ
ترى .. هل يدخل الفردوسَ متشحاً بنشوةِ عابرٍ
أم صاعداً يرث الفضاء، وهابطاً
مُلكَ التى وهبته خارطةً لصبوتها

متابعات

فى انتظار عودة المكتبة

فى الليالى المظلمة يفتقد البدر ، وفى ظلام التخلف والردة تفتقد الاستنارة . ولم يمر بمصر عصر ازدهرت فيه الاستنارة والاستنارة فيه العلوم والفنون كما حدث فى العصر الذى شهد وجود مكتبة الإسكندرية.

انشأ المكتبة بطليموس فيلادلفوس Ptolemy Philadelphus، اكبر أبناء بطليموس الأول ، حوالى عام ٣٠٠ قبل الميلاد ، واستمرت المكتبة فى العمل والعطاء بعد ذلك لمدة حوالى سبع قرون .

لم تكن مكتبة الإسكندرية مجرد مكتبة ، فقد كانت فى الحقيقة ما يطلق عليه اسم ميوزيوم (Museum) وهو المعبد المخصص عند الإغريق لآلهات تسع تسمى ميوزات (Muses) وهى آلهات لكل ما يتعلق بالعلوم والفنون والآداب ، بل كانت المكتبة بحق اول مركز للبحوث العلمية فى العالم . وبعد أن تحطمت المكتبة على أيدى أعداء المعرفة وملوك الظلام ، انتظرت البشرية حوالى خمسة عشر قرنا حتى تتكرر التجربة وحتى تنشأ المعامل العلمية من جديد .

كانت المكتبة تحتوى على عشر قاعات كبيرة للأبحاث العلمية ، كل منها مخصص لدراسة معينة ، وكانت تحتوى على معامل للتشريح وحدائق للحيوانات والنباتات . وكانت المعامل محاطة بقاعات الدرس والمناقشة . وإلى جوار هذا كله كانت توجد قاعات الكتب الضخمة التى تحتوى على مئات الالوف من «اللفافات» البردية المكتوبة فى كافة العلوم والفنون . ولم يبق من هذا الصرح الضخم فى الإسكندرية الآن سوى «السرابيوم» وهو ملحق للمكتبة .

فى المعامل وفى قاعات المناقشة ازدهرت عبقريات مئات من الفلاسفة والعلماء والفنانين . فقد كانت الإسكندرية فى ذلك الوقت هى أعظم مدن الكوكب . وكانت المكتبة هى عقل المدينة ومجدها ونورها . وكان يقطن المدينة المقدونيون والرومان والإغريق وكان يأتى إليها زوار من

النوبة وأفريقيا السوداء والهنود والتجار اليهود . وكان الجميع يعيشون كما أوصاهم الإسكندر الأكبر في ظل حضارة تشجع احترام الثقافات الأخرى وتؤمن بالتفتح للتقدم الحضارى .

دعم ملوك البطالمة المكتبة والعلم والفن بكل طاقاتهم ، وهو شيء كان - ولازال - نادر الحدوث بين الملوك والقادة . وكانت المراكب التي تمر بالإسكندرية تفتش بدقة، ليس لنهب الذهب والثروات أو البحث عن المهربات، إنما لاستعارة ما عليها من مخطوطات ثم نسخها بسرعة وإعادتها لأصحابها .

في عصر بطليموس الثالث مثلا، استعارت المكتبة النسخ الأصلية لمسرحيات سوفوكليس Sophocles واسكيكليس Aeschylus ويوروبيدس Europides من اليونان مع ترك رهينة ضخمة . ولم يستطيع بطليموس مقاومة الإغراء فاحتفظ بالمسرحيات واستغنى عن الرهينة واكتفى بإعادة منسوخات من المسرحيات .

عاش في المكتبة ودرس فيها أيضا آلاف من العلماء والبحاث الذين درسوا «الكون» Cosmos (وهي كلمة إغريقية تعنى النظام وعكسها أى الفوضى) وكان أساس Chaos دراساتهم مبنيا على أن كل ما في الكون يسير بنظام معين مترابط قابل للدراسة والتحليل.

عاش في المكتبة منذ ٢٢٠٠ عام وأدارها ايرطوسثينيس العظيم Eratosthenes الذى تمكن بدقة ملاحظاته أن يثبت أن الأرض كروية وأن يقيس محيطها ونصف قطرها. وكان زملاء ايرطوسثينيس يطلقون عليه اسم «بيتا» (ثاني حرف الهجاء في لغات عديدة) لأنه في زعمهم الرجل الثاني في كل أفرع العلم والأدب. ولكن ايرطوسثينيس كان بلا شك الرجل الأول الذى حدد مقاييس الكرة الأرضية.

قرأ هذا العبقرى العظيم في إحدى ملفات البردى أن الشمس في ظهر يوم ٢١ يونيو من كل عام تتعامد على مدينة سيين Syene (اسوان الآن) بجوار الشلال الأول للنيل . وأن المسلات في هذا الوقت تصبح لا ظل لها ، وأنه ممكن في هذه اللحظة ، وفي هذه اللحظة فقط من كل عام ، رؤية انعكاس قرص الشمس على سطح المياه في الآبار العميقة.

وضع ايرطوسثينيس عصا راسية في نفس الوقت في الإسكندرية ووجد للعصا ظلا . وتعجب العالم العبقرى فإن أشعة الشمس - لبعدها - تسقط متوازية على سطح الأرض . فإذا كانت الأرض مسطحة ، فلابد للأشياء الراسية جميعا أن تكون لها نفس الزاوية من أشعة الشمس في كل وقت وفي كل مكان . وهكذا استنتج ايرطوسثينيس أن الأرض كروية .

ولم يكتف العالم العبقرى بذلك بل تمكن بقياس زاوية سقوط أشعة الشمس على العصا الراسية في الإسكندرية في ٢١ يونيو ظهرا (٧ درجات) وبقياس المسافة بين اسوان والإسكندرية (حوالى ٨٠٠ كيلومتر) ، من أن يثبت أن محيط الأرض حوالى ٤٠,٠٠٠ كيلومتر ($\frac{٣٦٠}{٧}$ × ٨٠٠) وهو رقم لا يختلف إلا بنسبة ضئيلة عن أدق الحسابات الحديثة.

وهكذا بأدوات بسيطة ، وبحب شديد للحقيقة ، تمكن ايرطوسثينيس من قياس محيط الأرض قبل الميلاد بمائتي عام بل تنبأ بأن الرحلات في المستقبل سوف تسافر غربا من أوروبا إلى الهند.

درس وعمل في المكتبة أيضا إقليدس أبو الهندسة الإقليدية ، وهو الذى وضع

أسس العلم الذى أثار روح البحث والتساؤل فى كبلر ونيوتن وإينشطين Kepler, Newton and Einstein. وكما قال شاعرنا المرحوم فتحى سعيد للملك الذى أمره أن يعلمه الشعر «إلا الشعر يا مولاى» ، قال إقليدس لملكه الذى طلب منه أن يعلمه الهندسة «مولاى .. لا يوجد طريق ملكى للهندسة».

درس وبحث فى المكتبة ايضا ديونيسيوس Dionysius أبو اللغويات الذى حلل الكلام الى مكونات ، وكتب أول دراسات فى فقه اللغة . وكان ما فعله ديونيسيوس للغة مثل ما فعله إقليدس للهندسة. ودرس كتابات ديونيسيوس بعده آلاف العلماء منذ هذا الوقت حتى وصلنا إلى ناعوم تشومسكى Noam Chomsky وزملائه.

كما عاش أيضا فى المكتبة هيروفيلس Hirophiles عالم الفسيولوجيا (علم وظائف الأعضاء). كان العالم قبل هيروفيلس يعتقد أن القلب هو مكان الوعى والمعرفة، فصحح هيروفيلس هذا المفهوم وأثبت أن المخ وليس القلب هو مكان العواطف والوعى والمعرفة.

واخترع فى معامل المكتبة «الطنبور» الذى مازال يستعمل حتى الآن فى الزراعة فى مصر. اخترع هذا الجهاز أرشيميدس Archimedes أقدم المهندسين العظماء . وهو العالم الذى اكتشف طريقة تمييز الذهب باستعمال الكثافة النوعية والذى يحكى عنه أنه صاح فى الحمام «وجدتها Eureka» عندما برقت الفكرة فى ذهنه.

لم يكن كوبرنيكس Copernicus هو أول من قال أن الأرض ليست مركز الكون ، بل هى كوكب من كواكب الشمس . فقد سبقه إلى ذلك أريستاركوس Aristarchus of Samos الذى عمل فى مكتبة الإسكندرية والذى سبق كوبرنيكس فى اكتشافه بحوالى عشرين قرنا .

وهكذا كانت المكتبة منارة للعلم والأدب والفن، جمع فيها تراث العالم من الكتب ، ويكفى أن نتذكر أن «العهد القديم» الذى نتداوله الآن ، قد حفظته لنا هذه المكتبة بترجمتها له ، كما ازدهرت أيضا هذه العبقريات العلمية التى وضعت الكثير من الأسس التى مازلنا نبنى عليها حتى الآن .

ثم جاءت عصور الظلام .

كانت آخر العلماء العظماء فى تلك المنارة الحضارية المبهرة هى هيباشيا Hypatia . ولدت هذه العالمة حوالى عام ٣٧٠ ميلادية ونبغت وتفوقت فى الرياضيات والفلك . وكانت الإسكندرية فى ذلك الوقت قد بدأت تلاقى الأمرين تحت سطوة الحكام الرومان ومعهم قادة الكنيسة ، كانت كراهية سيريل Cyril (كيرلس) بابا الإسكندرية فى ذلك الوقت لهيباشيا شديدة، فقد كانت هذه السيدة رمزاً لحرية العقل والاستنارة. وهكذا أطلق سيريل الدهماء على هيباشيا فانتزعوها من عربتها ومزقوا ملابسها ومزقوا لحمها أيضاً.

وسقطت المكتبة بعد ذلك صريعة تحت أقدام قوى الشر والظلام. وضاع أغلب ما جمع فيها من مخطوطات يكفى أن نذكر منها مائة وثلاثة وعشرين مسرحية لسوفوكليس Sophocles لم يبق منها للبشرية سوى سبعة.

وهكذا انهارت منارة الحضارة والعلم واحتاج العالم أن ينتظر خمسة عشر قرناً حتى تتكرر هذه التجربة الفريدة فى تاريخ البشرية.

سمير حنا صادق

متابعات
مسرح

بعد طول غياب .. وحضور!

مسرحنا غير معتاد على أن تطرق أبوابه الأيدى الناعمة. فى هذه الأيام تفتح أبوابه على مصراعيها كاتباتٌ مسرحيات يحاولن أن يثبتن بالدليل القاطع أنهن قادرات على الإبداع، وأن أقلامهن لا تقل مهارة وموهبة عن أقلام الكتاب المسرحيين الرجال.

فإذا عدنا بالتاريخ للوراء فسنجد أن بدايات هذه المحاولات فى الكتابة المسرحية النسائية يعود إلى الستينيات. من بينها محاولة الكاتبة جاذبية صدقى التى ألّفت نصا مسرحيا قدمه المسرح القومى، والكاتبة أمينة الصاوى التى أعدت إحدى روايات الكاتب الكبير إحسان عبد القدوس للمسرح. ثم تجارب فتحية العسال المتتالية، التى تتحدث فيها عن مشاغل المرأة وقضاياها.

بداية من مسرحية «**المرجيحة**» التى قدمتها الثقافة الجماهيرية، ثم إحدى فرق مسارح التلفزيون، وقدم المسرح الحديث مسرحية «**بلا أقنعة**» لنفس الكاتبة من إخراج عادل هاشم فى أوائل الثمانينيات، وصولاً إلى آخر إنتاجها المسرحى..

«سجن النساء»

من بين هذه المحاولات المسرحية الجادة ما سطرته ليلى عبد الباسط من أعمال مسرحية.. أخرها «**بعد طول غياب**»، التى تثبت بها حضورها من جديد، بعد أن قُدِّم لها العرض المسرحى المتميز مدنودراما «**ثمن الغربة**» فى افتتاح قاعة عبد الرحيم الزرقانى بالمسرح القومى عام ١٩٩٠، بطولة الفنانة «مديحة حمدى» التى تألّقتْ فى أدائها آنذاك، ومن إخراج الفنان التشكيلى النحاّت زوسر مرزوق.

«**بعد طول غياب**» - عرض تشارك فيه المؤلفة نفسها والمخرج ذاته، ومعهما فنانة متألقة هى «نادية رشاد»، والفنان الموهوب أشرف عبد الغفور. وتقدم هذه التجربة فوق

خشبة المسرح القومي ليشاهدها النظارة بالقرب من الممثلين فوق الخشبة.

افتتح المسرح القومى بهذ العمل مهرجانه المسرحى الصغير بعد أن احتفل مع المبدعين والمكرمين من رجال المسرح وفنانيه بيوم المسرح المصرى. و(**بعد طول غياب**) مسرحية تؤكد ذات «التيمة» التى تعد الموضوع الرئيسى للكاتبة ليلى عبد الباسط؛ بداية «**بثمن الغربة**» التى كتبتها فى عام ١٩٦٦ مرورا بمسرحيتنا هذه، وصولاً إلى «**موال العشق والغربة**»، فموضوع الغربة يربط بين هذه الأعمال الثلاثة ويعتبر المحرك الدرامى الجوهرى فيها، ترى الكاتبة أننا نحيا حالة من الاغتراب فى بلادنا تصل إلى أكثر من ربع قرن من الزمان، وليس المظهر الوحيد لهذه الحالة هو سفر شبابنا إلى دول الخليج وغيرها بحثا عن لقمة العيش، بل هى أيضا حالة أولئك الذين يشعرون بالاغتراب هم فى بلادهم ولم يهجروها أو يتركوها بعد:

وفى مسرحية «**بعد طول غياب**» تتحدث الكاتبة عن عودة الزوج «عبده» لزوجته «نُهى». وتكون نقطة الارتكاز الدرامى للمسرحية هى رؤية الزوجة لزوجها بعد العودة. فهى امرأة يمزقها الشوق والانتظار، وهو زوج تَغرَّبَ فى كيانه كلُّ ما كان حميميا وصادقا، فتحول هذا الكيان إلى آلة حاسبة، تحسب وتحصى من أجل الاستمرار فى الغياب والضياع المستمرين اللذين فرضهما عليه «موديل» حياتى أضْحى صعبا تغييره أو الاستغناء عنه ألا وهو الاستسلام لآلية المال، التى شكلَتْ هذا الكيان ونسجته. لذلك لا يُصغى الزوج لصوت الزوجة وهى تتنبأ بالكارثة التى ستقع لا محالة، والزوج غير مكترث بها أو بأسرته، ويزداد تصميمه لاستكمال مسيرته الطامحة لتحقيق المزيد من الشهرة والمال.. فى هذا الوقت يتم القبض على ابنهما الذى وقع فى براثن المخدرات، فيقف الأب/ الزوج مشدوها جامدا متسائلاً عما حدث وتنتهى المسرحية بإصرار الزوجة على إنقاذ ابنها، والبقاء معه لأنه فى حاجة إليها، تاركة زوجها وحيدا مع أشيائه وهداياه ومشاريعه وأمواله.

ينتمى مسرح ليلى عبد الباسط إلى المسرح التحريضى الناقد. وهو مسرح يعتمد على الحوار اللاذع - القائم على طرح التساؤلات المتباينة، والإجابات التقريرية المباشرة بهدف الوصول إلى حلول، أو على أقل تقدير التفكير فيما نحن فيه، وما سوف نُقْدِمُ على فعله!

ليلى عبد الباسط مهمومة بهموم جيلها الذى تشعر بضياعه بعد وقوعه فى تناقض أساسى: ما بين الإيمان بمجتمع كان يحلم بتحقيق نموذجه الأفضل ومجتمع لم يعد يتيح لهذا الجيل تحقيق طموحاته وآماله الذى كان يسعى إليها، مجتمع طافح بكثير من الأزمات الاقتصادية والاجتماعية والسياسية. وتطرح المؤلفة فى «**بعد طول غياب**» تساؤلاً هاما: إلى متى سيستمر الوضع على ما هو عليه؟!.

وعلى الرغم من أن مسرح ليلى عبد الباسط يضع القضية الإنسانية المشتركة نصب عينيه، وهى مشكلة «الغربة» ، إلا أن هذا العمل الأخير يتمركز خطه الدرامى فى تناول المؤلفة لشخصية الزوجة «نهى» وتحليلها تحليلا سيكولوجيا مركبا، ليس بإمكان كاتب مسرحى التمكن من هذا التحليل، بهذا القدر من

الصدق والدقة؛ ولذلك فهو مسرح نسائى على مستوى الحرفة المسرحية» على أن ليلى عبد الباسط فى أعمالها السابقة تؤكد على النغمة النقدية الاجتماعية الساخرة من بعض الأوضاع المتردية داخل مجتمعنا المصرى» وتثبت فى معظم أعمالها أنها كاتبة مسرحية ذات حس راقٍ وساخر فى آن واحد» ومن أهم أعمالها = (ورق ورق) = **(تمام يا افندم)(سهرة العمر)** و **(أرض شرف)** و**(فلوس فلوس)** و **(مفجوع رغم أنفه)**

(بعد طول غياب) هو العمل الثانى الذى يخرجه زوسر مرزوق لمؤلفة، وتتميز رؤية المخرج بطابعها التشكيلى، فهو يعنى قبل كل شيء بالإطار العام من خلال الديكور والملابس والمعمار والإضاءة والمهمات المسرحية (قطع الإكسسوار)، ويشعرك منذ البداية - كمتفرج - أنه قد وضعك فى أتون التجربة المسرحية المشاهدة، ولا يجعلك قادرا على الفكاك من مصيدتها» تُدْخلنا المسرحية فى عالم (نهى وعبده) أىْ فى غرفتهما، فنقترب أكثر من أنفاسهما، ونسمع بوضوح دقات قلبيهما ونبضاتهما) أو نشعر بها قبل أن نتلمس أزمتهما ومأساتهما»

يتعامل زوسر مرزوق مع غرفة البطلتين باعتبارها كتلة أقرب ما تكون إلى السجن منها إلى الغرفة بمقاييسها «العادية»، وفيها نشعر بحوائط هذه الغرفة التى تحيط بنا نظارة وممثلين» نحن لسنا ببعيدين عنها، نجلس بجوار الأبطال، فنراهم عن قرب» وفكرة التلاحم هذه ليست بجديدة، وقد استغلَّها المخرج نفسه بمسرحيته «**ليش ياعليش**» التى قدمها (مسرح تحت ١٨ سنة) - إحدى الفرق التابعة لقطاع الفنون الشعبية والاستعراضية، كما استوحتْها من قبل هذا الفرقة المسرحية البولندية عندما قدمتْ «فاوست» فوق خشبة المسرح الحديث بمهرجان المسرح الدولى التجريبى فى شهر سبتمبر عام ١٩٩٣» وقدمها عن وعى بالوظيفة والهدف - المخرج الألمانى الكبير بيتر شتاين عندما أخرج «الأورستيا» لإيسخيلوس منذ سنوات فوق خشبات المسارح العالمية» إذن فإن فكرة تحقيق التواصل والتلاحم بين قطبىْ العرض المسرحى: - نصا وتمثيلا وسينوغرافية من جانب، والنظارة فوق أرض مسرحية مشتركة متصلة هى خشبة المسرح من الجانب الآخر - هى فكرة قديمة قدم المسرح ذاته» فهل نجحت هذه الفكرة فى تحقيق هذه الحميمية وذاك التلاحم المقصود؟!! فى ظنى أن الفكرة نجحت على المستوى الشكلى، لكنَّ نجاحاً من هذا القبيل سبب للعرض المسرحى مشكلةً جديدة، هى القضاء على المسافة المادية والنفسية معاً الواقعة على الحدود ما بين النظارة وبين ما تراه؛ هذا البعد غير المرئى والملموس فى آن واحد، بمقدوره أن يضع المتفرج فى موقف المتأمل والمفكر فيما يراه على أحسن الأحوال، فيتخذ منه موقفا أو يقبله بعلاته وفى رأيى أن المخرج لم يدخلنا فى عالم أبطاله - رغم أننا متواجدون معهما - بل ومسجونون فى سجنهما» هذه ملاحظة جوهرية مسَّت العرض فى مقتل فضعنا وضاع كثيرٌ من تأملاتنا فيما نشاهده!!

اعتمدتْ لغة المخرج على الاستخدامات التشكيلية فى تكوين الديكور الأساسى وبنائه، ألا وهى غرفة النوم المكونة من سرير ومائدة صغيرة، وخزانة لملابس ونوافذ

وصـور للأولاد تسـتـحـيل فى فـتـرة التوتر الدرامى إلى مـرايا مشروخة؛ بينما نستمع إلى (سـارينة الشرطة) فى خلفـيـة المسـرح تنبـئنا بالخطر القـادم» فنشـاهـد دلالتـهـا الرمـزية عندمـا تتـحـرك فى خلفـيـة المسـرح» فـالحـوائط المذكـورة التى تتـغـيـر لتـصـبـح جـدران سـجـننا؛ كل هذه مـفـردات تشكيليـة مـسّت العـرض بعصـاهـا السـحـرية، فـأضـفتْ عليه بُعْداً تشكيلياً نادرا مـا نشـاهده فى عروضنا المسرحية»

تقود هذا العرض باقتدار الفنانة نادية رشـــاد ـ التى نراهـا ممثلة مسرحية افتقدناها طويلا، خاصـة بعد مشاهدتنا للمسلسل التلفزيونى (أرابيــسك)،» إن سـر قـوة (نهى) ـ نادية رشـاد ـ بطلة مـسـرحـيتنـا هى أنهـا تؤدى وتشكل مـادة صـعـبـة للـمـمـثل، وهى تنتـقل داخل دورها بمراحل متـابينة تتـفاوت فيما بينها» رقـة النظرة، شـراســة الطبع فى مواجهتها لزوجها بغربتها:

نـهى: اسـمـع» هـو انت فــاكـر، الغـريب هو اللى يبـقى بره بلده بس» إنت مـاعـشـتش الغـربة جـوه بلدك» مادقتش مرارة الغربة وأنت قاعد بين أربع حيطان، »ونايم على سرير بارد مثلج، ومسئوليات بيت وولاد«» أبوهم مسافر» الغربة عشتْ جوانا» وما صـدقت لقيتك جنبى» عايز تتـغـرّب تانى/ ماشبعتش سفر؟!

ومع مـا يبـدو عليـه الحـوار من طابع مباشر، فهو يحمل داخله قدراً غيـر ضـئيل من «الحـقـيـقـة» التى تتعرى فى تقديمها أمام النظارة، ولا تسـعى المؤلفة لإخفـائها، مما يـجعل هذا المســرح أقــرب إلى مـــســـرح «الحقائق» ـ وهو اتجاه من اتجاهات المســرح العـالمى اليـوم، يبـحث عن الحقيقة دون تزويق أو زخرفة» فهو مـسـرح يهـز الأعـمـاق من الداخل، يخـرج كل مـا يؤرق النظارة» لذلك تنجح المؤلفـة فى اسـتـخـدام لغـة تتـواصل مـعـهـا الحـقـيـقـة الفنية بالحقيقة الحياتية المأساوية التى تعانى منها أسر لا يقل عدد أفرادها عن خمسة ملايين مـهاجر مـصرى إلى خـارج البلاد بهدف البحث عن لقـمـة العـيش، وفى توحـد المؤلفـة بشـخـصـية بطلتها (نهى)، نكتشف أنهـا همشت ـ فى رأيى ـ شـخـصـية البطل (عبده) ـ أشرف عبد الغفور ـ الذى قدّم لنا ـ مع ذلك ـ شـخـصـيتـه باقـتـدار وفـهم وحـفـاظ على إيقـاع الشـخـصـيـة المـمـثلة بصـورتـهـا الكاريكاتورية» إنه صـورة واقـعـيـة لمصرى تغرّب عن بلده، وعندما يعود أخيـرا إليـهـا ليـبقى يفـشل فى أن يرجع إلى أصـــولـه، إذ أراد أن يواصل ممارسـة اللعبة«» لعبة دوره «» فـأضـحى غريبا حتى عن نفسـه وبلده»

لذلك كله تصـبح هذه المسـرحـيـة أيضـا أقرب إلى شكل «المونودراما» منهـا إلى الحـوار الثنائى، وهـى بهذا حلقة تتواصل مـع حلقات أخرى من سلسلة «المونودرامـات» السـابقـة للمؤلفه»

تثير هذه هذه التجربة المسرحية كثيرا من القضايا الفنية» فهى تجربة جادة وجدتْ مكانا لها ليس فقط فوق خشبة مسرحنا القومى العتيد، بل فى مسيرة الأعمال المسرحية التى تطرحـهـا كـاتبـاتنـا المسـرحـيـات؛ فـالمسـرح القـومى يعـد نفسـه الآن لتـقـديم عـمل مـسـرحى جـديد وهو «**سجن العمر**» من تأليف الكاتبـة المسرحية فتحية العسال من إخراج الفنان عادل هـاشم» مما يطرح علينا تساؤلا هاما:

هل بدأ «غزو» المسرح النسائى ـ أعنى نصـوص المؤلفـات المسـرحـيـة لتـحـل مـحل مـسـرح المؤلفين المسرحيين فى مصر؟!!

هناء عبد الفتاح

متابعات
موسيقى

فى ميلاد أوركسترا الهناجر
مسار جديد للموسيقى المصرية

شعلة توهجت فى مساء الأربعاء الثامن عشر من الشهر الماضى أضاءت دروب الحركة الموسيقية المصرية الملتوية والمظلمة ورسمت بداية لمسار جديد لموسيقانا المصرية وأضفت جوًا منعشاً لتفجير القدرات الإبداعية للشباب الموسيقى المثقف بالرغم من حر الصيف الخانق وحرارة الصراعات الموسيقية وغياب النقد الموسيقى فى بلادنا.

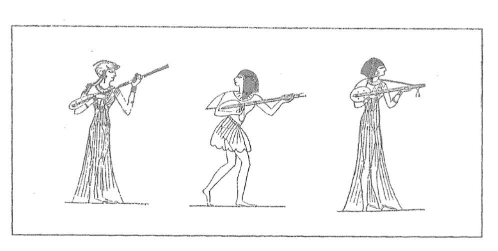
كان ذلك فى ليلة ميلاد أوركسترا الهناجر الذى قدم حفله الأول ضمن سلسلة من الحفلات الشهرية الدورية التى يزمع تقديمها لإبداع الفنانين المتميزين ولاستثمار طاقات بوسعها تفجير قدرات الشباب وإثرائها من أجل تعميق الدور الفعال للثقافة كأداة تغيير وتوعية. فهل يتحقق هذا؟

لقد اشتدت أزمة الموسيقى المصرية فى السنوات الأخيرة وتفاقمت الصراعات الجانبية نتيجة انتهاج سياسات ثقافية أدت إلى تحجيم طاقات المبدع الموسيقى المصرى، وخلخلة الأجهزة الثقافية المعنية بالموسيقى وقياداتها المؤثرة، بالإضافة إلى غياب الحركة النقدية فى الموسيقى تماماً، مما فتح المجال لدفع طاقات المبدعين الموسيقيين فى اتجاهات غير شرعية وصلت - للأسف - لحد الهزل والاستخفاف بعقول محبى الموسيقى وجمهورها فى بعض الأحيان.

ولاعجب أيضاً أن يغيب عن حفل ميلاد أوركسترا الهناجر بعض القيادات الموسيقية الرسمية بالرغم من حضور وزير الثقافة للحفل ولهذا بالطبع دلالته.

فماذا قدم وما الذى يمكن أن يقدمه لنا أوركسترا الهناجر الجديد؟.

لقد كان فى اختيار مؤلفات **راجح داود** الموسيقية لتقديمها فى حفل ميلاد الأوركسترا أكثر من



مغزى فهو أولا المؤلف الموسيقى الشاب الذى يتمتع بموهبة موسيقية واضحة أجمع عليها متذوقو الموسيقى وجمهورها المصرى قبل متخصصيها ودارسيها ونقادها. وهو المؤلف الذى حصل على حقه فى التعليم الموسيقى فقد بدأ دراسته الموسيقية كعازف بيانو فى كونسرفتوار القاهرة منذ طفولته وأنهى دراسته للتأليف بالكونسرفتوار على يد المؤلف المعروف جمال عبد الرحيم وأرسلته الدولة فى بعثة دراسية للنمسا حيث أنهى أعلى الدراسات فى التأليف الموسيقى بأكاديمية ڤيينا الموسيقية مع أستاذ التأليف والمؤلف المعروف **كريستيان دافيد** وعاد لأرض الوطن ليمارس تدريس التأليف بالكونسرفتوار وليكمل مشواره الإبداعى حيث كتب مؤلفات عديدة اقتحم بها مجال الموسيقى التصويرية للسينما والتليفزيون منها ثلاثون أغنية لمسلسل «**كليلة ودمنة**» للتليفزيون المصرى ومنها موسيقى أفلام «**البحث عن سيد مرزوق**» و«**الكيت كات**» و«**أرض الأحلام**» **لداود عبد السيد** و«**الراعى والنساء**» **لعلى بدرخان** و«**الغرقانة**» **لمحمد خان** و«**الصرخة**» **لمحمد النجار** و«**زيارة السيد الرئيس**» **لمنير راضى** والعديد من الأفلام التسجيلية وغيرها، تلك الأفلام التى حصدت وبلا منافسة جوائز الموسيقى فى مهرجانات السينما المصرية خلال السنوات القريبة الماضية.

وقد قدم الأوركسترا **لراجح داود** مؤلفات ربما كان فى اختيارها ترسيخ لبعض القيم الموسيقية والفكر الموسيقى الشاب الجديد:

أول هذه القيم السيطرة الكاملة على تكنيك وحرفية الأساليب المختلفة للتأليف الموسيقى العلمى الجاد والتى ظهرت بوضوح فى المقطوعات الأربع الصغيرة للأوركسترا الوترى، وامتازت بمعالجة غير نمطية فى إيقاعاتها المركبة والعرجاء أحيانا، والمتغيرة والمتفاعلة دوما. ثم فى توافقاته الموسيقية ـ هارمونياته ـ غير التقليدية والانطباعية فى معظمها، ثم من تداخل ألحانه ـ

بولفونيته ـ المتنافرة والمعـاصـرة فى أسلوبهـا ومـسـاراته اللحنيـة المؤثرة ذات الطابع والشـخصـية المميـزة، بالإضـافـة لامـتـلاكـه ناصـيـة التـوزيع واسـتـخـدام الألوان الصـوتيـة المختلفة للأوركسترا الوترى.



موسيقى بسيط حر، يظهر فيه أسلوب نغمة الباص المتصلة كما يفعل الأرغول تماما مع الإيقـاع الرتيب المكرر، بينما يعتمد التنوع والتفاعل فى الموسيقى أساساً على ارتجـال العـازف المنفرد.

وقد جاءت تقاسيم **راجح داود** للفلوت والأوركسترا الوترى لتؤكد على قيمة الارتجال فى موسيقانا المصرية، فبينما يبدو الأوركسترا دخيلا على موسيقانا بمجموعاته الضخمة التى لايقابلها تعدد للتصويت أو هارمونيات تفى بمتطلباته وتبرز الاحتياج إليه وتظهر إمكانياته وألوانه الصوتية المختلفة، يكون الارتجال لصيقا بموسيقانا وقيمة من قيمة الجمالية الأساسية كما نلاحظ فى تبادل التقاسيم بين عازفى مجموعة التخت العربى الصغير.

وقد اختار **راجح داود** آلة الفلوت لتقاسيمه والتى عزفت عليها العازفة المتميزة **إيناس عبد الدايم** وبأداء ماهر، وقد تعمد المؤلف أن يحاكى فى مقطوعته الطابع الموسيقى الشعبى المصرى ويبرزه بوضوح، فآلة الفلوت أقرب الآلات الموسيقية لآلة الناى التى تعتبر واحدة من أهم وأقدم الآلات الموسيقية المصرية الفرعونية وأكثرها انتشارا فى موسيقانا وأقربها للوجدان المصرى الشعبى. وقد كتب لها **راجح داود** فى طبقات منخفضة تشابه صوت الناى الشجى الجميل، وفى طبقات حادة وبتكنيك معقد تعجز الآلة الشعبية بإمكانياتها الفطرية عن أدائه، وكل ذلك بحساب وبكتابة دقيقة على خلاف تقاليدنا الموسيقية فى الارتجال الحر. وكانت انتقالاته المقامية محسوبة ومحدودة فى قالب

وقد تداعت أمامى قضايا التعريب والتغريب والأصالة والمعاصرة فى التزاوج بين الروح والشخصية المصرية الأصيلة وبين وضوح المعاصرة والتأثير العلمى والثقافى الغربى من خلال رقصتيه للفلوت والكورنو والوتريات وفالسه الجميل ذى الطابع النمساوى، وفى مزجه الصوفى للعود رمز الآلات الموسيقية فى الحضارة العربية الإسلامية والأرغن أهم رموز الموسيقى فى الحضارة الغربية المسيحية، وكذلك أيضاً من خلال براعة **حسن شرارة** عازف الكمان المعروف فى رابسودية الفلوت والفيولينه والأوركسترا حيث استثمر براعته فى إضفاء الروح المصرية بأدائه المتميز للحليات وأسلوب

الزحلقة المشرقى على أوتار آلة الفيولينه، وهو العازف الذى تمرس على عزف موسيقانا العربية كما تميز فى أدائه للمؤلفات الموسيقية العالمية وحمل عبء تقديم موسيقانا العربية فى مصر والخارج، فكان ذلك أبلغ رد فى الحوار والجدل السقيم السائد حول فرنجة وغربية مؤلفينا الجادين وموسيقانا المصرية المتطورة وفوضى الغث والقبح من الموسيقى العربية السائدة ودعاوى الجهلاء وأنصاف المتعلمين فى التمسك بقيم تراثية يجهلونها وأدعياء النجومية والإبهار الزائف وديماجوجية «العلم نقيض الموهبة».

وقد تألق **حسين صابر** فى فانتازيا العود والأرغن والوتريات تلك المقطوعة الصوفية العميقة التى قدمت فى ختام الحفل وقد كتبت خصيصاً لفيلم **«الكيت كات»** وحازت القبول الأكبر من الجمهور الذى صفق لها كثيراً، فهى دعوة صريحة لعالم الفنان الصوفى بعيداً عن النجومية الخاوية التى يتطلع إليها معظم شباب المبدعين الموسيقيين، وعالم الماديات الخانق للخلق والإبداع والمسيطر على حركة الإبداع الموسيقى المصرى، وقد كان فى تفاعلها ولحنها الشجى المتتابع الذى عزفته الوتريات قرب نهايتها وضوح لفكرة المؤلف الداعية للحركة الإيجابية والاقتحام المتفائل للحياة فى عالم تسوده تداعيات مادية قاسية.

وقد استطاع أوركسترا الهناجر أن يحقق بعضاً من ذلك بالفعل، فجميع من ساهم بالحفل وهم مجموعة من أمهر عازفى مصر وشبابها المخلصين والحاصلين على أعلى الدرجات العلمية من مصر والخارج، لم يتقاضَ أحد منهم مليما واحدا كأجر لهذا الحفل وكانوا جميعا فى أدائهم المتميز وروحهم الواحدة نموذجاً لتفانى الفنان المثقف الداعى لرسالة التقدم والتطور والتغيير والبحث عن آفاق جديدة لموسيقانا المصرية وحياة أفضل لشعبنا الأصيل.

والعجيب أن هؤلاء الفنانين لايجدون لهم مكانا فى الساحة الموسيقية. فأين د. **منير نصرالدين** ود. **سمير صالح** عازفا الكمان المتمكنان فنا وعلما وثقافة؟، وأين د.**ميادة صلاح الدين** عازفة الفيولا النادرة؟، وأين **عثمان المهدى** عازف الكمان بتعبيراته الموسيقية العميقة التى اشتهر بها؟ **وريهام توفيق صالح** عازفة الكورنو ذات البريق المتألق دوما؟ وأين شباب العازفين المصريين الواعدين **إيهاب زكى وهالة حنا، وأشرف هيكل** وغيرهم كثيرون لايجدون مناخاً صالحاً للخلق والإبداع. هذه الطاقات التى تهدرها الأجهزة المسئولة بينما هى مشغولة بالتعاقد مع عازفين روس من الدرجة الثالثة.

وربما لايكون هذا الحفل معبراً تماماً عن مؤلفات **راجح داود** الموسيقية فقد جنح المؤلف لاختيار باقة صغيرة من مؤلفاته ذات القوالب الموسيقية البسيطة بعيدا عن التعقيد والتفاعل العميق، وذات الحلاوة والبريق الجماهيرى ربما لتكون حافزاً ومفجراً لطاقات شباب المبدعين الموسيقيين ولتكون دعوة رقيقة حلوة لجمهور ومحبى الموسيقى من الشباب الذى استقبلها بحفاوة بالغة غير متوقعة. ولكن من المؤكد انه استطاع بأسلوب حضارى تقديم نماذج من القيم الجمالية لموسيقانا غابت تماماً عن الساحة الموسيقية وبدأ مساراً جديداً فى حركة التأليف الموسيقى المصرى.

ويبقى لمسرح الهناجر مبادرته فى تكوين هذا الأوركسترا ودوره الإيجابى الفعال فى إثراء الحركة الثقافية المصرية، وقدرته على الاستمرارية فى طرح تجارب وإيجابيات الحركة الموسيقية الجادة والواعية ومواجهة تحدياتها وسلبياتها التى تتمثل فى:

ـ التأليف الموسيقى الذى غابت عنه خطط النشر والتشجيع والاستثمار الاجتماعى والثقافى بالإضافة إلى غياب قيمه الجمالية الأصيلة وتخلفه الحضارى.

ـ قيادة الأوركسترا التى تحولت لهواية ونجومية خاوية من كل مضمون علمى أو إبداعى خلاق واصبحت لمن يستطيع الاستحواذ والتحكم فى عصا السلطة بعد أن سخّروا فرق الدولة الموسيقية لمصالحهم الشخصية.

ـ العزف المتميز وقد رأينا كيف استقال معظم الشباب الموسيقى الدارس من الأوركسترا السيمفونى بعد أن فشل فى تحقيق طموحاته الفنية وبدأ الشباب يبحث عن سبل جديدة لتقديم ونشر إبداعه الموسيقى.

ـ المسرح الغنائى الذى نطمح لإعادة مجده الذى عرفناه فى عشرينيات هذا القرن ولم نستطع العمل على تطويره أو تحديثه.

ـ الغناء العربى والجماعى الذى تحول إلى بوق دعائى وإبهار فارغ من أى مضمون اجتماعى أو ثقافى أو فنى واصبح مثار سخرية الجميع.

ـ الوعى الموسيقى الثقافى فى ظل غياب حركة نقدية موسيقية جادة قادرة على توجيه الحركة الموسيقية والتأثير فيها والعمل على نشر القيم الجمالية الموسيقية لمحبى وجمهور الموسيقى.

وقد يكون لأوركسترا ومسرح الهناجر دور محدود لمواجهة تلك التحديات التى أهدرت من أجلها ميزانيات الدولة وعجزت أجهزة الثقافة والإعلام عن استيعابها والتفاعل معها ولكنه من المؤكد دور هام ومسار جديد نتمنى له النجاح والتقدم والاستمرار.

جهاد داود



متابعات
شعر

رسالة دكتوراه عن شعرالحداثة فى مصر

[الخصائص الجمالية لمستويات بناء النص فى شعر الحداثة - دراسة تطبيقية على مجلة «إبداع»] عنوان الدراسة التى حصل بها الباحث **محمد فكرى الجزار** على درجة الدكتوراه مع مرتبة الشرف الأولى من كلية قسم اللغة العربية بآداب عين شمس.

وقد اتخذت الدراسة من هدفها عنوانا لها، باعتبار الفارق الهام الذى أقره النقد الحديث بين «العمل» وبين «النص» من حيث أن الأول تشكيل فنى يستهدف انتهاك أداتية اللغة وإقامتها هدفاً فى ذاتها فيما عبّر عنه « جاكوبسون» بالوظيفة الشعرية.

أما الثانى « النص » فهو نظام ما أسمى «بالإنتاجية «الدلالية» هذا القار، فى بنية التشكيل الفنى ذاته ويعد هذا الفارق هو الأساس المنهجى الأول للدراسة أما الأساس الثانى فيخص تصور الدراسة للنظام النصى، وهو تصور انبنى أولا على أساس توازى النظام النصى مع النظام اللغوى من حيث مستويات الدراسة، وثانيا على ترابط عناصر كل مستوى وانسجامها؛ وثالثاً تشكل البنية من هذا الانسجام وذلك الترابط . غير أن الأمر فى النظام النصى يهدف إلى إقامة قواعد مجردة لضبط كل ممارسة لغوية، بينما، النظام اللغوى يهدف إلى استنباط قواعد إنتاج الدلالة الكليةمن هذه الممارسة الأمر الذى ينفى أية قانونية لتلك القواعد، كهذه التى يتمتع بها النظام اللغوى

الاساس المنهجى الثالث يخص طبيعة العمل الشعرى التى تمثل إحدى موجهات منهج دراسة الشعر ونقده نصياً .

إن «العمل» الشعرى تشكيل فنى يمتلك نظاماً قاراً فيه لإنتاج دلالته، وهو، بمعنى من المعانى، تعريف يتضمن تمييزا مبدئيا بين العلاقات الدلالية المنتشرة والقارة فى عمق العمل، الأمر الذى يحدد اكتشاف النظام النصى بداية بتفكيك التشكيل الفنى ذاته إلى عناصره الأولية :

الصوت، والكلمة والجملة وبناء نوعية أخرى من العلاقات فيما بين هذه العناصر، ومن عمليتى التفكيك والبناء هاتين تبدأ الدراسة من بناء منهجها متراتباً تراتب مستويات الدرس اللغوى.

وقد كان للنحو التوليدى التحويلى دوره فى ملء المساحة الفارقة بين « العمل» من جهة و«نصه» من جهة أخرى، وذلك بفضل قواعده التحويلية . كما منح « علم اللغة النصى» منهج الدراسة بعض إجراءاته، ثم كان لبعض المعطيات الفلسفية والمعرفية دورها فى مساءلة بعض المصطلحات المستقرة وهز مفاهيمها الثابته لتتوائم مع خصوصية موضوع الدراسة .وقد قسم الباحث رسالته إلى أربعة فصول :الأول :« **البنيات الإيقاعية** » فانطلق فى هذا الفصل من أن تطور شعرية الحداثة ينحو باتجاه إيقاعية لا تحيل إلى شكل مجرد وسابق على العمل الشعرى. إيقاعية : أطلق عليها فى أدبيات النقد الكلاسيكى « **إيقاع النثر**» على أن مادة الدراسة تضمنت أعمالاً لم تخل من إيقاع تفعيلى . وتبنت الدراسة مصطلح « **الكتابة**» لترتفع على مصطلحى «**النظم**» و«**النثر**» ومن ثم لتمتحن ظاهرتى حضور التفعيلة وغيابها فى شعر الحداثة .

فانتهى الجزار إلى أن شاعر الحداثة اختبر، فى ضمانة الإيقاع التفعيلى، قدرة التشكيل اللغوى نفسه على خلق إيقاعيته الخاصة والمنغرسة فى صلب الدلالة الكلية للعمل، وهكذا كانت الحداثة الشعرية تنزع، عبرترا كماتها، إلى التخلص النهائى من التفعيلة ومكوناتها على السواء.

وحدد الباحث إنجاز هذا المستوى من الدراسة فى تحول الإيقاع الشعرى إلى ممارسة إبداعية كاملة، لاتعود فى أى من أشكالها المتحققة إلى نموذج مجرد وسابق على تحققها، ومن ثم فقد صار الإيقاع إلى أن يكون أحد أبنية العمل الشعرى الأصيلة، ومكونا أساسياً من مكونات بنيته النصية.

أما الفصل الثانى «**البناء اللغوى» ، انماطه ودلالاته**» فيبحث فى ناتج الحداثة مع خطاب اللغة وينحو إلى تثبيت «اللغة» واستعمالاتها، حتى على المستوى الفنى، داخل مناطق مؤمنة سلفاً من مناطق الإنتاجية اللغوية .

ويؤكد الباحث أن رؤية الحداثة لشعريتها تحددت فى النضال ضد اللغة الأداتية التى تمت قولبتها واستهلاكها بشكل يحل «التقليد» محل «الإبداع» أيا كان نوع الممارسة اللغوية : كلاماً أو فكراً أو أدباً .

وقد ابتدأت «**الحداثة الشعرية**، ممارستها، فى ذلك الصدد، بالفصل الحاد والعنيف بين ماهو لغوى وبين ماهو ممارسة لغوية ، وهو زمنى بطبيعته، أى مرتبط بلحظة زمنية معينة وبكل محتواها من ظروف بيئة وجنس وثقافة وحتى سياسة واقتصاد، فتحررت «اللغة» من سلطة الخطاب الخاص بها ومن ثم أصبحت منذورة لكافة أنماط ممارستها إبداعياً.

وفى الفصل الثالث « **النص والبناء النصى**» يبدأ منهج الدراسة فى التبلور، ويبدأ فى استثمار نواتج الفصلين السابقين، وقد شغلت التحليلات النقدية معظم هذا الفصل

أما النتيجة الخاصة بشعر الحداثة على المستوى النصى فيرى **الجزار** أنها تتمثل فى أن الفارق بينه وبين الكلاسيكيات الشعرية السابقة هو تحديداً مقدار المسافة

بين العمل الشعرى ونصه، والتى تنعدم تماماً فى الشعر التقليدى، وتتسع، بدرجة كبيرة، فى الشعر الحداثى، وإن هذا الاتساع وحده «دال» على اغتناء ذلك الشعر وثراء جمالياته التى تتعدد إلى حد تصير معه مجرد احتمالات، لئن تأكد احدها فليس بإ مكانه إلغاء سواه أو الحد من قدرته على الفعل الدلالى فى النص .

الفصل الرابع «التناص والخطاب النصى»

رصدت الدراسة أربعة من مستويات التناص هى المستوى الإفرادى، والمستوى التركيبى والمستوى الأسلوبى والمستوى الجنسى أو النوعى، ثم حددت تقنيات استيعاب هذه المستويات الأربعة فى ثلاث تقنيات هى: التوازى والتضمين والتأشير.

وكان من نتائج هذا الفصل أن التناص» واحد من أهم مقومات «الحداثة» وخصائص جماليات نصها، فقد وسع من رؤيتها لتصبح نصاً ذا محمولات فكريةلا تنحصر فى مجرد ما هية الشعر ولغته وإنما تتسع لتظل «الذات» الإنسانية والخطابات المشكلة لو عيها.

اما النتائج العامة التى توصل إليها **محمد فكرى الجزار** فى دراسته فهى

١- ان مغايرة شعر الحداثة، وإن بدت فى كل مستويات بناء نصها، تتكئ اساساً على منظور خاص بها بالنسبة للوظيفة الشعرية، يراها بنية نصية كامنة كموناً سريا فى البنية الشكلية للعمل، ومن ثم فالشكلية ليست مجرد وسيلة للدلالة وإنما هى منتجة الدلالة ذاتها

٢- إن الحداثة الشعرية تلتحق اكثر بمفهوم النص الأمر الذى يقطع بينها وبين الشعريات الكلاسيكية التى تقف عند حدود العمل تلتقط بعض ظواهره الشكلية معينة بها تقاليده، دون أن تتمكن الدلالة الكلية المسماة نصاً من المشاركة فى تحديد هذه التقاليد .

٣- الشعرية النصية بهذا المفهوم الدلالى لها هى منهج يلتقى ضرورته فى شعر الحداثة على وجه الخصوص حيث يتوقف النظام اللغوى عن توجيه التشكيل اللغوى والتحكم فيه ، وتظل للممارسة الإبداعية حريتها المطلقة فى هذا الأمر .

٤- إن انقطاع الحداثة الشعرية عن كل ما سواها لم يكن مجرد تاسيس لشعرية جديدة بقدر ما كان تاسيسا لرؤية إلى العالم ووضعية الذات فيه تخرج من إسار السائد والموروث، لتسائله جمالياً وفكريا وتحقق قطيعتها على أساس من هذه المساءلة .

٥- تنطوى شعرية الحداثة على وعى باللغة ليس ناتجاً عن الخطاب العلمى حول اللغة وإنما ناتج ممارسة إبداعية، الأمر الذى بإمكانه تطوير ذلك الخطاب نفسه على ضوء المنجز الشعرى وتعديل بعض عناصره خاصة فى مستوى التركيب والدلالة .

٦- ربما يدين تطور النقد الأدبى الحديث إلى ظاهرات الحداثة الأدبية إلا ان المؤكد أن حداثتنا الشعرية تطرح من خلال إبداعها، بعضاً من المنطلقات الصالحة للاستثمار بهدف بناء منهجية نقدية خاصة لا تقتصر على الممارسة النقدية على الأدب بل تتسع لتبنى آليات تحليل الخطاب أى خطاب نوعى يتخذ اللغة وسيلة لظهوره .

عبد الوهاب داود

التراث القبطى تراث لكل المصريين

اختارت (إبداع) هذا التعقيب من بين عشرات الرسائل والمقالات التى أرسل أصحابها يعبرون عن رأيهم الإيجابى فى عدد (التراث القبطى) الذى صدر أول فبراير ١٩٩٤ ويرون أنه سدّ فراغا أكيدا فى الثقافة المصرية والعربية. ويمتاز هذا التعقيب بأنه تجاوز المدح إلى المناقشة والاختلاف ومن هنا كان اختياره للنشر.

تحية منى لصدور عدد فبراير ١٩٩٤ من «إبداع» وبه ملف دسم وقيم بعنوان «**التراث القبطى تراث لكل المصريين**» أوّد أن أسجل أهم الملاحظات على هوامش بعض مقالات هذا الملف (الكريم) وأتمنى فى البداية أن يأتى اليوم - ويكون قريباً - الذى يدرس فيه هذا التراث الوطنى القومى لكل المصريين بمراحل التعليم الثلاث الابتدائى - الإعدادى والثانوى بمستويات متدرجة من التوسع .. لكى تعود مصر مرة أخرى إلى نفسها بعد أن ضلت عنها وافترقت وطال أمد الفراق..

أما عن أهم الملاحظات، فأولها يدور حول ماورد، بصفحة ٨٧ بمقال **الأستاذ كمال فريد** أستاذ (اللغة القبطية) حيث يقول (واستعار المصريون الأبجدية اليونانية لكتابة لغتهم بها بسبب بساطة طريقة الكتابة اليونانية، وعدد حروفها المحدودة).

ونقول: ليس هذا هو السبب.. وإنما لأنها كانت لغة المحتل الأجنبى الذى يحرص دائما على فرض لغته على من احتلهم وتنفيرهم من لغتهم القومية ويؤكد ذلك ما جاء بمقال **الأستاذ سليمان نسيم بصفحة ١٠٨ من العدد نفسه؛ حيث يقول:**

«وكان طبيعياً أن تصبح اللغة القبطية هى لغة الكنيسة والشعب بل لغة الدولة أيضا إذ أصبحت العقود والرسائل الرسمية تكتب باللغتين اليونانية، والقبطية»؛ ويُلاحظ أن لغة المحتل الأجنبى هى اللغة الأولى، وهى مفروضة بالطبع؛ كذلك يرد فى مقال **الأستاذ كمال فريد** نفسه بصفحة ٨٧: **«وقد دخل اللغة القبطية بجميع لهجاتها كلمات أجنبية كثيرة أغلبها يونانية تحت تأثير الحكم البطلمى لمصر... الخ»** إلى أن يقول: «.. وهجرة يونانيين إلى مصر

وعزوف الأقباط عن استعمال بعض الكلمات المصرية القديمة للتعبير بها فى دينهم المسيحى بسبب سبق استعمالها فى الديانات الوثنية..»

ونستنتج من هذا القول إن لغة مصر الحضارة التى هى الهيروغليفية، ضاعت ما بين المدّ الدينى والاستعمار الاستيطانى؛ فاللغة القبطية ليست هى الهيروغليفية التى يتهافت على تعلمها الآن ونحن على أبواب القرن الواحد والعشرين بعد الميلاد سادة حضارة هذا الزمان من أوربيين وأمريكان وغيرهم!



ابداع فبراير ١٩٩٤

ويقول الأستاذ **كمال فريد** أيضا فى ص (٨٧) عن اللغة الهيروغليفية: «هى صور أو نقوش لكائنات حية أو أشياء أو علامات اصطلاحية يعبر بعضها عن صوت واحد، أى أبجدية تتكون من أربعة وعشرين حرفا أساسياً ويعبر بعضها عن صوتين أو ثلاثة ويعبر بعضها عن معنى، وازداد عدد هذه العلامات حتى بلغ ما يقرب من عشرة آلاف علامة». ونقول: نعم، ولكن هذه هى أيضا حال اللغة الصينية حتى يومنا هذا فهى تضم عشرة آلاف علامة ولم يتخل عنها أهلها ولم يطعموها بلغة المستعمر إنجليزيا كان أو يابانيا؛ وأظنها قد دخلت الأمم المتحدة بهذه الحال بينما هى أصعب من الهيروغليفية، وأقل منها جمالاً

ولا تحظى بما تحظى به الهيروغليفية من خاصية خلب الباب كل المتحضرين فى عصر غزو الفضاء بما تنطوى عليه من كنوز الإلهام المتجدد دائم الإعجاز.

ويقول الأستاذ **كمال فريد** فى الصفحة نفسها: «**وكانت اللغة نفسها «الهيروغليفية» قد تطورت بواسطة الشعب المتحدث بها وأطلق عليها الإغريق اسم اللغة الديموطيقية أى الشعبية**». وينبغى أن نوضح هنا أن مصر كانت تعيش مرحلة تدهور حضارى فى ظل الاحتلال، لذا لا يمكن القول بأن الذى حدث للغة كان تطوراً ونحن لسنا ضد أن تتطور أية لغة، ولكن عندما تكون لغة معينة هى المفتاح الخاص لكنز حضارى وأثرى ككنز الحضارة الفرعونية، فإن الحفاظ على تلك اللغة بوضعها القديم حتى ولو كانت بدائية هو شرط من أهم شروط الحفاظ على هذا الكنز الإنسانى العظيم.

أما حين يقول الأستاذ **كمال فريد** فى المقال نفسه: «**وأعتقد أن الأوان قد آن لتتسلم الدولة المصرية من الكنيسة القبطية راية الاحتفاظ والاعتزاز بها وتدريسها ومعها الشعب المصرى كله**». فهنا يعتدل المنطق، حيث قد آن الأوان بالفعل لتتسلم الدولة الأمانة (بتدريس اللغتين: القبطية ـ اللغة الفرع ـ، والهيروغليفية بالمقام الأول بوصفها اللغة الأم.

أما الأستاذ **سليمان نسيم**، فيقول فى مقاله صفحة (١٠٨): «**وإذا بالمصريين ينجحون بفضل عالمهم الكبير بنتينوس فى تطوير لغتهم المصرية إلى شكل جديد هو اللغة القبطية التى تعتبر الصورة الأخيرة لتطور اللغة المصرية القديمة**»؛ ومن الواضح أن هذا العالم يحمل اسما يونانيا، وهذا يؤكد لنا أن ما حدث لم يكن نجاحا بل تدهوراً أعقب تدهوراً للغة القومية للبلاد التى هى الهيروغليفية.

وفى صفحة (١١٠) يقول الكاتب نفسه: «**حقيقة أن الأبجدية القبطية قامت على خمسة وعشرين حرفاً يونانيا لكن هذه الحروف اليونانية هى فى أصلها حروف مصرية قطعت رحلة طويلة من ضفاف النيل إلى الفينيقيين على شاطئ البحر المتوسط ومنهم إلى اليونان ثم عادت مرة أخرى إلينا**» ومعذرة إذا قلنا بأن منطق «بضاعتنا ردت إلينا» منطق ممجوج يستخدمه الآن من يعيشون عالة على منجزات الحضارة الحديثة بزعم أن أصولها خرجت من ديارهم فيبررون بذلك قعودهم عن النهضة وتارة أخرى يستخدمه من أضاعوا لغتهم القومية؛ ليبرروا عار رضوخهم للغة المحتل الأجنبى.

لا .. عفواً لعل فى هذا تهافت لا أظنكم تقصدون .. فعذراً سيدى. وفى الصفحة نفسها يقول: «**فكما قدم المفكر المصرى القديم (الفرعونى) تقويما شاملاً وتقسيماً واضحاً للفصول.. قدم المفكر المصرى فى العصر المسيحى حساباً للأعياد وخاصة عيد القيامة ومايرتبط به من فترات الصيام السابقة واللاحقة**»، وهذا خلط غير مقبول بين العلم والدين. لأن هناك فرقا بين الإنجاز العلمى والإنجاز الدينى.

وخلافنا هذا بالتأكيد لا يقلل من حقكم علينا فى أن نشكركم أنتم ومجلة «**إبداع**» لإتاحتكم تلك الفرصة الرائعة لنا ولقراء المجلة باستنشاق نفحة صدق من بستان التاريخ المحظور، ورؤية ومضة نور نأمل ألا تتبرم منه أعين طالما تآلفت مع الظلام؛ لا سيما تلك التى تحالفت معه أيضا!

صلاح الدين عبدالمحسن

أحمد مرسى

رحيل صاحب (رجل خفى)

رالف إيليسون (١٩١٤ ـ ١٩٩٤)

Ralph ellison

«انا رجل خفىّ. لا، لست شبحاً مثل تلك الأشباح التى سكنت جوانح إدجار آلان بو؛ ولست احد مخلوقات افلام هوليوودكم.

إننى رجل ذو روح، من لحم وعظم، والياف وسوائل - وبل يمكن القول إنى امتلك عقلاً. إننى خفىّ، هل تفهم، لمجرّد ان الناس يرفضون ان يرونى. مثل الأجساد التى لا رءوس لها، التى تراها احياناً فى عروض السيرك الجانبية كما لو انى بمرايا من زجاج مشوه، صلب عندما يقتربون منى لا يرون إلاّ ما يحيط بى، انفسهم، او نثاراً من صنع خيالهم - حقاً، إنهم يرون كلّ شئ وأى شئ إلاّى.

لا وليس خفائى هو على وجه الدقة مسالة حادثة بيو كيميائية لبشرتى. إن هذا الخفاء الذى اشير إليه يحدث بسبب ميل غريب لأعين اولئك الذين احتك بهم. إنه مسالة تركيب اعينهم الداخلية، تلك الأعين التى يرون بها الواقع من خلال عيونهم الفيزيقية. إننى لست اشكو، ولا حتى احتج. فاحيانا من المفيد الا تُرى، ولو ان ذلك فى معظم الاحيان يفت فى الأعصاب. وعندئذ ايضا يرتطم بك دائما اولئك ذوو النظر الضعيف. او مرة اخرى، تشك دائما فيما إذا كنت موجوداً حقيقة. ونتساءل عما إذا لم تكن مجرد شبح فى عقول الآخرين. قل، شخص فى كابوس يحاول النائم ان يدمّره بكل ما اوتى من قوة. وعندما تشعر بذلك، تبدأ، بدافع من الشعور بالاستياء، فى الردّ على الناس بالارتطام بهم. ودعنى اعترف، إنك تشعر على ذلك النحو فى معظم الأوقات.

وتبرّحك الحاجة إلى أن تقنع نفسك بانك توجد فى العالم الواقعى، وإنك جزء من كل الصوت والقلق، وتضرب بقبضتيك وتسبّ وتقسم أن تجعلهم يرونك. وللأسف، قلما تنجح.»

تلك كانت بضع فقرات من استهلال رواية «رجل خفى» «invisible Man»، وليس «الرجل الخفى» الاسم الشائع بين الكتاب العرب، للكاتب الافريقى الأمريكى **رالف إيليسون** Ralph Ellison الذى توفى يوم ١٦ إبريل فى شقته بمدينة نيويورك، عن عمر يناهز ثمانين عاماً.

ويقول **ريتشارد ليونز**، فى نعيه الذى نشرته صحيفة نيويورك تايمز فى اليوم التالى لوفاته، إن رواية **إيليسون** الجنينّية«رجل خفى» التى كُتبت فى سبع سنوات ونشرتها دار راندوم هاوس سنة ١٩٥٢، وهى يوميات يقظة رجل أسود شاب على التمييز العنصرى ومعركته ضدّ رفض الأمريكيين أن يروه بمنأى عن خلفيته الإثنية، التى تُفضى بدورها إلى الإذلال وتبدّد الوهم.

وقد اعتبرت رواية «**رجل خفى**» واحدة من أهم الأعمال الروائية فى القرن العشرين، وقد قرأها حتى الآن ملايين القراء، وأثّرت على عشرات الكتاب الشبان وامنّت له مكانة بين أهم كتاب القرن العشرين الأمريكيين.

وقد نُشرت أيضاً على نطاق واسع كتابات **إيليسون** الأخرى، وتشمل قصصاً قصيرة ومقالات ومراجعات للكتب وأعمالاً نقدية، ومن بينها مجموعة نشرتها راندوم هاوس Random House سنة ١٩٦٤ تحت عنوان «**ظلّ وفعل**»، والمجموعة الثانية والأخيرة صدرت فى ١٩٨٦، (**الذهاب إلى البقاع**). ولكن **رالف إيليسون** توفى قبل أن تصدر روايته الثانية التى طال انتظارها، وعانى **إيليسون** نفسه فى سبيل كتابتها حتى اللحظة الأخيرة من حياته.

يقول محرّره **چو فوكس** إن الرواية الثانية موجودة. وهى طويلة للغاية. ولكنه لا يعرف اسمها ولا انّها ليست حلقة متمّمة لروايته الأخرى «رجل خفىّ». وقد بدأ الرواية فى أواخر الخمسينات. وقد دُمّرت كتاباته الأولية فى حريق شبّ فى مسكنه بشمال ولاية نيويورك، وكان أثر هذا الحادث مروّعاً إلى حدّ أنه لم يستأنف كتابة الرواية إلاّ بعد مرور عدة سنوات.

ويقول **فوكس** إن **رالف إيليسون** كان قد أبلغه مؤخراً فقط أنه قد يسلّمنى الكتاب خلال وقت قريب. «وأنا اعرف أنه كان يعمل فى كتابة الرواية يومياً، ولكنه كان يجد صعوبة فيما كان يسميه «الانتقالات».

ولا يعرف **فوكس** ما إذا كانت الإشارة إلى الانتقالات فى أزمنة الرواية أو بين الفترات الزمنية التى كُتبت فيها والتى امتدّت ثلاثين عاما.

وقد حققت «رجل خفىّ» نجاحا فورياً رفعت المؤلف الجديد إلى مكانة الكتاب الكبار. واحتلت مكاناً فى قائمة الكتب الأوسع انتشاراً لمدة ١٦ اسبوعاً، وطبعت منها، منذ إصدار طبعتها الأولى، ملايين النسخ فى عدة طبعات. وتعد من الكتب الأساسية لأعمال الرواية الأمريكية التى تدرّس فى المدارس والجامعات.

وتحكى الرواية قصة شاب أسود مثالى لا يحمل اسماً يشبّ فى

مجتمع يفصل بين البيض والسود فى الجنوب، يدرس فى كلية خاصة بالسود وينتقل إلى نيويورك حيث يعمل بقضايا الحقوق المدنية ليتحول، وسط اللبس والعنف، إلى الخفاء. يقول «ليونز» Lyons إن مئات الاف القراء شعروا بالوخز من عاطفة السطور الاستهلالية الجياشة المباشرة: -

«انا رجل خفى. لا، لست شبحاً مثل تلك الأشباح التى سكنت جوانح إدجار آلان بو، ولست احد مخلوقات افلام هوليوودكم. اننى رجل ذو روح، من لحم وعظم، والياف وسوائل - بل يمكن القول إنى أمتلك عقلاً. إننى خفىّ، هل تفهم، لمجرد ان الناس يرفضون ان يرونى.»

وبعد ذلك بـ ٥٧٢ صفحة يتحول الراوى مجهول الاسم إلى ناطق باسم جميع الأجناس عندما يسأل فى آخر سطر فى الكتاب: **«من ذا الذى يعرف اننى أتحدث باسمكم على ذبذبات أقل انخفاضا؟»**

وُلد **رالف والدو إليسون** سنة ١٩١٤ فى مدينة أوكلاهوما وقد درس ليصبح موسيقياً. وقد تخصص فى علوم الموسيقى فى معهد تسكيجى، وعندما جاء إلى نيويورك سنة ١٩٣٦، كان يعتزم أن يواصل دراسة الموسيقى وفنّ النحت. ومن بين الوظائف التى قام بها قبل أن يحترف الكتابة، وظيفة عازف بوق - ترومبت - والذى بدأ يعزف عليه فى سن الثامنة. واشترك فى فريق الموسيقى بمدرسته الثانوية.

ويتحدث **إيليسون**، فى مقابلة هامة أجراها معه الكاتب **ريتشارد ستيرن** لمجلة شيكاجو الأدبية التى نشرتها فى شتاء ١٩٦١، عن ولعه المبكر بالموسيقى، فيحكى أن أمه التى كانت تخدم فى بيوت البيض الموسرين كانت تحمل إلى البيت الأشياء التى كانت تلك الأسر تريد التخلّص منها، من بينها الكتب القديمة التى وجهته إلى القراءة وتذوّق الموسيقى برغم ظروفه التى لم تكن تسمح بذلك.

يقول إيليسون:.. أردت أن أصبح مؤلفاً موسيقياً وليس مؤلف موسيقى الجاز. والمدهش أنى أردت أن أؤلف سيمفونيات «فقد كنت أستمع دائما إلى الموسيقى. وبقدر ما تسعفنى الذاكرة، كنت أشعر برغبة فى أن ابدع. ولا أستطيع أن أتذكر متى اردت أول مرة أن أعزف الجاز أو أن أكتب موسيقى كلاسكية. ولا أستطيع أن أتذكر وقتاً لم أرد فيه أن أعمل شيئاً، سواء كان ذلك راديو من أنبوب واحد صغير أو طاقم كريستال أو لُعبى الخاصة. وكان ذلك جزءاً من الحىّ السكنى الذى قضيت فيه معظم طفولتى. (ويقصد الأحياء التى كانت أمه تخدم فيها واختلاطه وتتئذ بأطفال بعض الأسر البيضاء).

وحتى لايساء فهم هذا الميل على إنه إنكار لتراث فن أسود محض هو موسيقى **الجاز**، يقول **إيليسون**.. **إن ما يساء فهمه غالباً اليوم هو أنه لم يكن هناك دائما ذلك الفصل بين طموحات موسيقى الجاز ومعايير الموسيقى الكلاسية لقد كان الغرض هو أن أتقن كلا التقليديين؛ ففى المدرسة فرضت علينا**

الكلاسيات من جميع الجوانب وإذا رقصت، وإذا شاركت فى الحياة الاجتماعية للشباب، كان لا مفرّ من الجاز لقد كان يحيط بك من كلّ مكان. فإذا كنت موسيقياً تحدّتك اصواته والتكنيكات اللازمة لإصدار هذه الأصوات.

وفى الواقع، لقد كنا نُعجب بفنانى جاز من امثال وولتر بيدج وعازف الترومبت إيكى لورانس من دون الموسيقيين المحليين الآخرين لانهم برغم عزفهم دائما مع فرق الجاز، كان فى وسعهم أن يذهبوا إلى أىّ مسرح ويعزفوا اية نوتات توضع امامهم . وامثال لورانس وبيدج ـ وكان هناك كثيرون منهم ـ درسوا فى الكونسرفتوار وكانوا يمتلكون خبرة غنية بالجاز، ومن ثمّ لم يشعروا بالحاجة ليجّروا خطاً بين التقليديين».

وعن الفارق بين الجاز والموسيقى الكلاسية يقول رالف إيليسون: « كان الجاز جزءاً كبيراً من اسلوب حياتنا ككلّ حتى أنه لم يتغلغل فى محاولاتنا لعزف الموسيقى الكلاسية فحسب، بل فى اشكال النشاطات التى لا ترتبط عادة به: فى السير وفى مباريات كرة القدم؛ حيث اصبح منذ ذلك الحين ملمحاً ثابتاً مالوفا. لقد كُتب الكثير عن دور الجاز فى نوع معّين من الخطو الجنائزى الزنجى ولكنه تحوّل فى أوكلاهوما إلى تدريب عسكرى.

كان هناك عدد كبير من المحاربين القدماء الزنوج من الحرب الأسبانية الأمريكية الذين ولعوا بتعليم الصبية الأصغر سناً أشكالاً معقدة من التدريب العسكرى، وفى امسيات الصيف الحارة، كنا نقضى ساعات بملاعب مدرسة بريانت Bryant (غطتها الآن آبار البترول) نتعلم تنفيذ الأوامر التى يصيح بها فينا أساتذة التدريب المتحمسون.

وعندما ما كُنا نتفنن الانساق يتخللها الإحساس بالجاز ولا يقنع أحد حتى نقص «السوينج» إن هؤلاء الرجال الذين علّمونا ارتفعوا بالعلم العسكرى إلى مستوى شكل شعبى، رقصة تقريباً وكان الجاز روحها.

ويستطرد إيليسون قائلاً: «ومن ناحية اخرى اصبحت عضواً بفرقة المدرسة الموسيقية وكنت فى الصف الثامن، وكنا نعزف الموسيقى العسكرية والمارشات الكلاسية ومؤلفات سيمفونية وافتتاحيات ومقتطفات من الأوبرا وخلافه. وكنا نؤدى اغنيات دينية كلاسية وروحانيات زنجية.» ثم يقول؛« وفى الوقت نفسه كنت اشعر بنفس التشوق ونفس المشاعر ونفس الاحتياجات إلى اشكال اخرى من التسامى والتحقق التى استطعت ان اربطها فقط بالموسيقى الكلاسية. وقد سمعتها فى اعمال بيتهوفن وفى اعمال شومان. وتعودت على ان اسمعها فى فاجنر ـ إنه بالفعل مؤلف الشباب، وبصفة خاصة عضو فرقة موسيقية شاب لديه الكثير من الأعمال النحاسية. لقد كنت دائما عازف بوق ـ

ترومبت. لذا كنت استمع دائما إلى أولئك المؤلفين الموسيقيين الذين استخدموا أكثر من غيرهم اعلى صوت للآلات النحاسية.

ويتحدّث **رالف إيليسون** بالتفصيل وبإطناب عن دراسته وتحصيله للعلوم الموسيقية متغلباً على إمكانياته المادية المتواضعة. ويحكى كيف تتلمذ على يد د. **لودفيج هوبسترتب** قائد الاوركسترا الألمانى صاحب الفضل فى إنشاء أوركسترا أوكلاهوما السيمفونى فى نظير قيامه بتقليم نجيل حديقته ولم يكتف المايسترو بتدريسه الترومبت ولكنه، كما يقول، علّمه كل ما كان يتعلق بالموسيقى، ومن بينها التوزيع الموسيقى: -

« **لقد كانت معظم هذه الأشياء فى ذهنى ولكنّه جعلها جميعاً منطقية تماماً، والأفضل من ذلك، انه علمنى كيف اتصدّى لهذه الأشياء التى كنت انشدها حتى استطعت أن أستخلص السرّ وأستحوذ عليها. وبدأت أشعر، نعم، انك إذا أردت هذه الأشياء وأتقنت التكنيك، يمكنك أن تحصل عليها ويمكنك أن تجعلها ملكك الخاص. وبدأت أدرك، بقول آخر، أن كل ما كان يحول بينى وبين كتابة سيمفونيات لم يكن مجرد مسالة حقوق مدنية - حتى برغم أن نضال الحقوق المدنية كان حقيقياً تماماً. وفى ذلك الوقت كانت أمّى يُلقى بها فى السجن يوماً بعد الآخر لانتهاك قانون تقسيم الأحياء السكنية (على أساس الفصل العنصرى) لاستئجار مسكن فى مبنى يقع فى منطقة قرر الحاكم ألفالفا بيل مورى أن يُمنع من سكناها السود.»**

وقد يعجب المرء كيف يتحوّل رجل مثل **رالف إيليسون** تعلّق بالموسيقى منذ نعومة أظافره هذا التعلق، واستطاع بعد لأى وتفان فى الدراسة والتحصيل أن يدرسها دراسة أكاديمية؛ إلى كتابة الرواية والتخلّى نهائياً عن حلمه الذى صحبه فى سنوات صباه وشبابه أن يعْزف موسيقى الجاز ويكتب سيمفونيات.

وكما لعبت الصدفة دوراً هاماً فى تكوين ميله إلى سبر عالم الموسيقى الساحر الذى قطع فيه خطوات لا يمكن الاستهانة بها، من حيث التحصيل والتدريب على الأقل، عصفت الصدفة بحلم الصبا والشباب، ووضعته على أعتاب المجد الأدبى الذى تحقق بعمل روائى واحد.

لم يترك **رالف إيليسون** الموسيقى فجاة. فبينما كان لا يزال يمارس التدريب على التأليف الموسيقى تحت إشراف **والينجفورد ريجر** اضطر إلى قطع دراسته لإجراء عملية استئصال «اللوز». وتبين أنه كان يعانى من حالة التهاب مزمن تسبّب فى كثير من المتاعب.

وفى الوقت الذى حاول فيه أن يستأنف دراسته توفيت أمه فى أوهايو فغادر نيويورك لفترة طويلة. وخلال هذه الفترة بدأ يجرّب أن يكتب بجدّية، وكان ذلك هو نقطة التحوّل:

«**اتذكّر بجلاء شديد ان ريتشارد رايت كان قد جاء إلى نيويورك منذ قليل وكان يحرّر مجلة صغيرة. وقد قرات قصيدة له أُعجبت بها وعندما تعارفنا من خلال صديق مشترك اقترح**

ان احاول ان اكتب مراجعة لرواية لمجلته. وقد قُبلت مراجعتى ونُشرت وهكذا وقعت فى الأسر.»

لم يكن رايت **Wright** قد كتب فى ذلك الوقت «ابن البلد» Native Son. وكان قد أصدر « أطفال العم توم» التى كانت البداية الحقيقية لشهرته، وكان يعمل بالفعل فى كتابة **«ابن البلد»**.

ويعترف **إيليسون** انه كان مأخوذاً بمراقبة عملية الإبداع؛ حيث كان **رايت** يطلعه على مسودات فصول روايته أثناء كتابتها أولاً بأول.

يقول إنه لم يكن يفهم تماماً ما الذى كان يجرى، ولكنه فى ذلك الوقت كان يتحدّث كثيراً مع **رايت** الذى كان واعياً تماما بالتكنيك.

ولم يكن يتحدث عنه من حيث الألغاز ولكن كمعرفة بالكتاب، وكان يقول له عليك ان تقرأ كذا وكذا، وعليك أن تتعلم كيف تكتب بوعى. وينبغى أن تدرس كيف يحقق **كونراد وجويس ودوستويفسكى** تأثيراتهم . وقد قاده إلى **هنرى جيمس** وإلى مقدمات **كونراد**، وما إلى ذلك.

ولكنه فى ذلك الوقت المبكر كان يدرك أن مشاعره الخاصة تجاه العالم وتجاه الحياة، كانت مختلفة، ولكن هذا الاختلاف لم يكن موضع تساؤل. **«فقد كان رايت يعرف ماذا كان يمثّل، وما الذى كان يريد أن يكتبه، بينما لم اكن حتى قد اكتشفت نفسى. وكنت اعرف فقط أن ما كنت أريد أن اعبّر عنه لن يكون تقليدا لما كان يكتبه».**

وعن الخلاف الذى استشعره فى نظرة كل منهما إلى العالم، يؤكد إيليسون انه لم يحكم على كتابة ريتشارد رايت بطريقة واعية؛ **«لكننى اعتقد اننى اشعر ان الحياة اكثر تعقيدا، وأن خلفيّتى جعلتنى على وعى بمجال إمكانية أوسع. إن معرفتى برايت نفسه وببعض ما كان يفعله ازادت هذا الإحساس بالممكن. كما أنى اعتقد انى كنت اقلّ اهتماما بتفسير أيديولوجى للتجربة الزنجية. ومع كل اهتمامى بالموسيقى، كنت عاشقا للأدب لسنوات وسنوات. إذا كان فى وسع كاتب أن يدلى بهذا الاعتراف. لقد قرات كل شئ ولا بدّ انى قرات الحكايات الخرافية حتى بلغت ١٣ سنة، وكانت دائما تاسرنى القيمة السحرية للكتابة، وشعرها. وعندما بدات اكتشف المزيد إلى حد ما، عما كنت أريد أن أعبرّ عنه، شعرت أن رايت كان مغرقا فى الالتزام بالأيديولوجية. برغم انى كنت ايضا اريد كثيراً من الاشياء نفسها لأهالينا. ويمكنك أن تقول إنى كنت اقلّ عنه كثيراً كداعية اجتماعى. ولكنى اعتقد ان ذلك يرجع اساساً إلى وجود اختلاف فى مفاهيمنا عن الفرد.»**

ومع ذلك يؤكد **إيليسون** انه كان يريد منذ الوهلة الأولى أن يكتب عن التجربة الزنجية الأمريكية. وأنه كان يشك فى أن الشئ الهام والشئ المميز كان يكمن فى منظور رؤية الكاتب لهذه التجربة. ولكنه يأسف لأن كثيرا من الزنوج كانوا يحاولون أن يحددوا محنتهم الخاصة بمصطلحات سوسيولوجية صرفة، الأمر الذى وصفه بضيق النظر، **«لقد قبل كثيرون منا التفسير الإحصائى لحياتنا، ولم نقدّر أو**

نحدّد جانبا كبيرا من الاشياء التى تجعلنا مصدر قوة معنوية لامريكا».

اما كيف فكر إيليسون فى موضوع روايته، وما إذا كان يشعر قبل الإقبال على الكتابة أن لديه فكرة خاصة يريد التعبير عنها، فهو يقول: «فى بعض الأحيان يخالج المرء إحساس برسالة وحتى قبل ان تكون على وعى بها؛ تشعر انك مطالب باداء عمل ولكنك مثل السائر اثناء النوم تبحث عن شئ ما وعندما تقع عليه تصحو من النوم لتكتشف أن الوكالة التى اناطت بك هذه الرسالة منذ وقت بعيد، فى وقت لم تفهم فيه الرسالة فهما جيدا، يمكن ان تتحقق وهكذا، بينما لم تبدُ هناك علاقة ما بين رغبتى فى ان اكتب رواية وبين إصرار امى، منذ كنت صبيا صغيرا، على أن امل جماعتنا لا يعتمد على الزنوج الاكبر سنا، ولكن على الشباب علىّ انا، تغلغل هذا الإحساس بالالتزام إلى عملى مباشرة. وبطبيعة الحال، هناك مسائل جدّ معقدة، لانى لا ارغب فى ان اكتب بروباجندا. وبدلاً من ذلك، شعرت باهمية ان اسبر المجال الكامل للإنسانية الزنجية الأمريكية. وان أؤكد تلك القيم التى تتجاوز أهميتها مسالة الفصل العنصرى، أو اقتصاديات ظروف العبودية السابقة. لقد كان الالتزام دائما هناك، وهناك الكثير مما يحتاج إلى التاكيد.»

وحين يوجه ريتشارد ستيرن هذا السؤال: وصف احدهم حالة ادبية بانها حالة تُحيى ذكرى ما يشعر الإنسان انه زائل او مهدّد بالزوال. فهل تشعر أن عملك يمكن أن يكون إحياء لذكرى قيم آيلة للزوال كما كتبت عنها؟

ولاينكر رالف إيليسون أن هذا هو مايشعر به وإن كان لا يعرف على وجه اليقين إلى اىّ مدى كان يعنى ذلك اثناء الكتابة.

«عندما بدات اكتب رجل خفى» كنت أقرأ كتاب لورد راجلان (البطل) الذى تناول فيه شخصيات تاريخية واسطورة مفادها أن القادة الزنوج، فى المواقف الصعبة، لم يمثلوا المجتمع الزنجى. وقد مثلوا؛ إلى جانب مصالحهم الخاصة، العمل الخيرى الأبيض والسياسيين البيض ومصالح الاعمال وخلافه. وكان ذلك بمثابة طريقة غير نزيهة للنظر فى الموضوع، ربما، ولكن ظل هناك شئ ما ناقصاً، شئ يجرى تصحيحه الآن فقط. ويبدو لى انهم لم يعترفوا بمسؤولية نهائية نحو المجتمع الزنجى عن افعالهم وقد انطوت ادوارهم على افعال خيانة دائمة. وقد ادّى ذلك إلى حدوث شرخ مؤلم، شرخ مزمن بين قيمهم وقيم أولئك الذين كان يُفترض انهم يمثلونهم. ومن الإنصاف القول أن محنة الزنوج فى الولايات المتحدة حوّلت هؤلاء القادة بصورة آلية إلى اشخاص عاجزين - حتى ادركوا أن مصدر قوتهم هو الحقيقى - الذى يكمن، كما أدرك مارتن لوثر كينج، فى قدرة الزنجى على أن يعانى حتى الموت من أجل تحقيق معتقداته».

ويؤمن **إيليسون** بأن هناك قيمة، أيا كانت، فى الحياة الزنجية وهى، فى مختلف الظروف والأحوال تراث أمريكى ومن ثمّ ينبغى المحافظة عليها. ويؤكد أنه لايريد أن يرى تلك القيم التى يمكن أن يحتفل بها فى الكتابة الروائية على أساس أنها لاتوجد إلا من خلال الرعب، ولكنها فى نظره نتيجة لمواجهة **تراجيكوميدية** للحياة.

وهو يؤمن، نتيجة لذلك، بأن الفن احتفال بالحياة حتى عندما تمتد الحياة إلى الموت وأن الظروف **السوسيولوچية** التى تسببت فى الكثير من الشقاء فى الحياة الزنجية ليست بالضرورة هى العوامل الوحيدة إلى أفرزت القيم التى يرى ضرورة المحافظة عليها. كما يؤمن بالتنوع ويعتقد أن موت الولايات المتحدة الحقيقى سيتحقق عندما يصبح كل شخص مثل الآخر.

وسواء كان **إيليسون** يعى هذه الأفكار والمعتقدات فى أثناء كتابة **«رجل خفى»** أو أنها لم تتبلور فى ذهنه الا بعد أن فرغ من كتابة الرواية، فالمؤكد أنها كانت على الأقل بمثابة الإرهاصة الأولى لاختيار الكلمة المكتوبة خامة للتعبير عن مكنونات نفسه وحسّه.

ويؤكد **هنرى لويس جيتس**، رئيس قسم الدراسات الأفرو أمريكية بجامعة **هارڤارد** هذه الملاحظة إذ يقول **«قلة من الكتاب فى أى تقليد هم الذين يخلقون استعارة مسؤولة عن الحالة السياسية لجماعة من الناس وكذلك الحالة الإنسانية. وقد خلق إيليسون روايته العالمية هذه حقا بالغوص عميقاً، أعمق من أىّ أحد قبله، فى مجال الثقافة الافريقية الأمريكية الأشمل: الموسيقى والفن والفولكلور وتقاليد الحكاية، مؤكدا على الدعابة. إنها (يقصد رواية - رجل خفى) موسوعة للثقافة السوداء.»**

ويقدر دهشة الوسط الأدبى الأمريكى لنجاح هذا العمل الأوّل الذى رفع صاحبه فى الحال إلى مكانة كتاب امريكا الكلاسيين، لم يخف هذا الوسط، وبصفة خاصة الوسط الأكاديمى، دهشته لوفاة **رالف إيليسون**، وعمره ثمانون عاماً، قبل أن ينتهى من كتابة روايته الثانية، أو قبل تسليمها للناشر.

ولكن الوسط الأدبى ما برح يتحدّث عن هذا العمل الثانى، بعد مرور ٤٢ سنة على صدور **«رجل خفى»**، وكأنه يتحدّث عن رواية «خفية» أيضاً. والدليل الوحيد على هذا العمل شهادات أصدقاء الكاتب الذين لم يروا بأعينهم المخطوطة كاملة. وكان **إيليسون** فى حياته يتهرّب من الرد على أسئلة محاوريه عن روايته الثانية.

ويقول **«چو فوكس**، المحرّر بدار النشر «راندوم هاوس» الذى اختص بأعمال **إيليسون** انه كان قبيل وفاته يعمل فيها يومياً وكان على وشك إكمالها. وقد أصبح مصير هذا العمل الآن فى يدى أرملته **فانى** Fanny.

ويؤكد **فوكس** أن الكاتب كان يعمل فى الرواية وكان يرفض أن يتحدّث عنها أو يشعر بأى إحساس بالضغط: **«وكان قد ابلغنى يوم السابع من مارس انه سيسلمها لى خلال وقت قريب جداً. وقد شعرت انها كانت منتهية تقريباً. ولم اسأل اى سؤال/ وإن كنت اتمنى ذلك.»**

وإلى جانب الأرملة، كان **جون كالاهان**، صديق **إليسون** خلال السنوات الست عشرة الأخيرة، وعميد كلية الفنون والعلوم الإنسانية ببورتلاند أقرب أصدقائه إلى الرواية الناقصة. وهو يؤمن أنها لن تكون مجرّد مخطوطة يحتفظ بها فى مكتبه. ولكنها شئ آخر تماما. وهذا «الشئ» بالنسبة لقراء «رجل خفىّ» حقيق بالأمل. وهو ينطوى على إمكان وجود عمل روائى يرقى إلى مستوى «رجل خفى» وربما يبزّه.

ويضيف كالاهان: «فى ضوء قراءتى/ إذا كانت «رجل خفى» تُشبِّه برواية «بورتريه الفنان» لجيمس جويس، يمكن أن تكون الرواية التى عكف على كتابتها بمثابة «أوليسيس» الخاصة به. إنها نسيج من جميع أنواع الأصوات، وليست مجرد أصوات التراث الأسود، بل أصوات بيضاء أيضاً: شتى أنواع الأصوات الأمريكية».



ص . ح

البريسترويكا الأمريكية

تطرح مسرحية (بريسترويكا Prestroika) التى تعرض الآن على خشبة المسرح القومى الملكى فى لندن، وهى الجزء الثانى من ملحمة **تونى كوشنر** العصرية (الملائكة فى أمريكا Angles in America) والتى سبق أن قدمنا للقراء جزءها الأول الذى يحمل عنوان (مقتربات الفية Millenniem Approaches) قضايا الواقع الأمريكى على ضوء عملية المراجعة القومية الشاملة التى قام بها **جورباتشوف** فى الاتحاد السوفيتى. ولهذا كان استخدامها لشعار **جورباتشوف** الأثير «بريسترويكا» أو «إعادة البناء والتقييم» عنوانا لها فى محاولة منها للقيام بمراجعة درامية وضميرية لقضايا الواقع الأمريكى بنفس الجرأة الجذرية التى يعتقد المؤلف أن **جورباتشوف** تعامل بها مع الواقع السوفيتى.

وتلجأ المسرحية التى تقترب من الساعات الأربع طولا إلى نفس بنية المشاهد المتزامنة التى لا تعتمد على نمو خط درامى واحد، وإنما على تطوير عدة خطوط متزامنة وإدارة جدل خلاق بينها بصورة تساهم فى تركيز كل منها وتعميق دلالاته وإيحاءاته، وقد تخففت (بريسترويكا) من مهمة تقديم الشخصيات وبلورة خلفياتها الاجتماعية والموقفية، فقد نهضت بذلك العبء المسرحية الأولى، التى تفترض هذه المسرحية معرفة المشاهد بها، بل وبكثير من تفاصيل الحدث الدرامى الدقيقة فيها. كما أن هذه المسرحية الجديدة، وقد تحللت من تقديم الشخصيات أو البحث فى خلفياتها الاجتماعية والنفسية والتاريخية تركز على الدخول بهم فى عملية التشريح المتزامن للمجتمع الأمريكى المعاصر، وهى لذلك من مسرحيات الأفكار المجردة والجدل الفكرى الساخن أكثر منها من مسرحيات الأحداث والشخصيات ، صحيح أن الأفكار لا يمكن التعبير

عنهـا بنجـاح فى المسـرح دون تحويلها إلى أحداث ووقائع درامية، إلا أنه يمكننا مع ذلك التـمـيـيـز بوضـوح بين مسـرحـيـة تنحـو إلى مناقشة مجموعة من الأفكار، وتطرح هذه المناقـشـة على السطح ، وبين أخـرى تخـفـى رؤاها الفكرية فى طوايا معـالجـتـهـا للشـخـصـيـات والأحـداث ، ومسـرحـيـتنا هذه من النوع الأول، وتستخدم المسرحية فى جدلها الفكرى حول حاضر المجتمع الأمـريكى الذى يعانى فى تصورها من مجموعة من الأدواء ليس مرض الإيدز إلا نوعا من التجلى العضوى لها؛ أسلوب الطرح المتزامن للقضايا على الأصعدة الثلاثة الرئيسية فيها: وهى الصعيد السياسى والتاريخى، والصعيد القيمى والدينى، والصعيد الفكرى والاجتماعى . ولأن الجدل فى هذه المجالات الثلاثة يعتمد على مـعـرفـة وثيـقـة بخلفـيـة الأحـداث والشخصيات التى طرحتها (**ملائكة فى امريكا**) فى قسمها الأول فقد أعاد المسرح القومى الملكى عرض المسـرحـيـة الأولى من هذه الثنائيـة الطويلة من جـديد ، حـتى يتـيـح للمشاهد الذى فاته عرض (مقتربات الفية) فى حينه، أن يشاهده الآن قبل مشاهدة (بريسترويكا) التى تتناوب العرض معـهـا، والتى تعـتـمـد على نفس طاقم المـمـثلين ، والمخـرج ومصمم المناظر والموسيقى انفسهم .

وهذا أمـر ضـرورى إذ تعـمـد المسـرحـيـة الثـانيـة إلى الدخـول بالشخصيات التى صاغت المسرحية الأولى مـلامـحـهـا الاجـتـمـاعـيـة والنفـسـيـة وتواريخـهـا الفـردية المشتركة والمتداخلة فى معـمـعـة السنوات الخمس الأخيرة من حياة أمريكا ومن حياة مجموعة ممارسى الجنس المثلى التى تهتم المسرحية بدراسة حـالتـهم باعتبـارها تجليا للواقع الأمريكى المعاصـر وإشـارة على كل ما فيه من تناقضات . فزمن المسرحية هو زمن الخروج من إهاب الريجـانيـة دون التـخـلى عن قيمـها المحافظة وأساسـهـا الرجعى وهو زمن الخـروج من التـصـنـع والسـرية إلى مـواجـهـة النفس ومواجـهـة الحـقـيـقـة. فلم يعد ثمة مناص أمـام روى كـون، بطل المسرحية الماركثى القديم، من إعلان الحـقـيـقـة لنفسـه وللآخـرين مـعـاً والتسليم بأنه مصاب بالإيدز بعد أن كان يهدد طبيبه بأنه سيدمر مستقبله إن فـضـح حـقـيـقـة إصـابـتـه بمرض الإيدز للعـالم الخـارجى، ها هو يستخدم ما تبقى له من نفوذ لدخول «المعهد القومى للصحة» حتى يجرب عليه العلاج التجريبى المكلف AZT بالمجان . لكن المسرحية لا تبدأ بهذا الاعـتـراف الذى يبلور التـحـول الأسـاسى فى مـوقف أحـد أبطالهـا عما تمسك به فى المسرحية السابقة، وإنما بخطبة دالة مـهـمـة هى خطبة العنوان، أو خطبة المؤلف فيما أرى، لمن تسميه آخر البلاشفة، وهو عجوز روسى، لم يظهـر فى المسـرحـيـة السابقة ولا يظهر فى هذه المسرحية بعد هذا المشهد الافتتاحى . تختار له المسرحية اسما دالا هو Aleksii Antedilluvianovich Prelapsaria-nov ، وتصر على تقديمه به كاملا حـتى لا تفوتنا دلالتـه المهـمـة ، لأنه اسم مـركب يخـتـار اسمـا روسـيـا شـائعـا هو اليكسى، ويعـقـبـه باسم مشتق من الكلمة الإنجليـزية Ante-dilluvian التى تعنى عـتـيـق أو مـتـمـسك بالقـديم أو سـابق لعـهـد الطوفـان وقـد ربط بهـا اللاحـقـة الروسـيـة vich اى ابن. أمـا الاسم الأخير فإنه هو الآخر مستق من الكلمة الإنجليـزية Prelapse اى مـا قـبل الانـحـدار أو الانتكاس أو الارتداد عن الطريق القويم .

ولا ينفصل اسم هذه الشخصية الافتتاحية بدلالاته المتراكبة كآخر البلاشفة من ناحية، وآخر المؤمنين بالماضى العتيق وقد آل إلى زوال من ناحية أخرى عما تطرحه من آراء فى البريسترويكا التى تداهمه كالصاعقة، ومع ذلك فإنه وإن كان يقبلها موضوعا، لكنه يرفضها شكلا، أى أنه يقبل إعادة النظر وإعادة التقييم باعتبارهما جزءا أساسيا فى الحياة، فإنه يرفض أن تتحول هذه العملية المهمة إلى تخل عن الرؤى القديمة دون بلورة بديل مقبول لها، أو رؤى أفضل منها. ولأنه عاجز عن صياغة هذا البديل أو حتى إدراك طبيعته وهى تتخلق فى رحم الواقع، فإنه يبدو لنا فى دفاعه عن الماضى صوتا طالعا من ظلمات عهد سحيق لا نملك القبول به ولا نستطيع مواجهة أهواله. وهو يفسر لنا من خلال خطبته التمهيدية تلك معنى البريسترويكا، وسطوة الرؤى القديمة إزاء نزعات التغيير التى لم تبلور برنامجها البديل بعد. كما أنه يقدم لنا موقفا سنتعرف على عدد من تنويعاته فى المسرحية فى شكل البلاشفة الأمريكيين من روى كون وحتى المورمون فى تمسكهم بالرؤى والتصورات القديمة بينما العالم يتغير من حولهم بخطوات فساح. ولكنهم وقد انطبعت آليات الماضى فى أعماقهم عاجزون عن رؤية التغيير وهو يدور امام اعينهم ، فالمسرحية فى مستوى من مستوياتها تحاول سبر أغوار آليات العمى التى تمنع الإنسان من رؤية قطاعات من الواقع، أو التعرف على اتجاه حركته، أو حتى حقيقة الشخصيات التى يتعامل معها، وكيف أن هذه الآليات فاعلة حتى فى أكثر العلاقات حميمية فى المجتمع الأمريكى، بين الزوج وزوجته أو بين الحبيب وحبيبه، هذا علاوة على أن المسرحية تطرح من خلال هذه المقدمة الافتتاحية ضرورة المقارنة بين التغيير الذى جلبته البريسترويكا على الاتحاد السوفيتى، مهما كانت سلبياته ، والتمسك بالرؤى القديمة التى اعتصمت بها الولايات المتحدة إزاء رياح التغيير العاصفة التى تجتاح العالم كله، وتكشف عن كيفية استفادة الرجعية المحافظة من هذا التمسك لصد رياح التغيير داخل الولايات المتحدة ذاتها .

ونتعرف على حقيقة هذه المقارنة المضمرة فى المسرحية لا من خلال أى إشارة إلى التعارض بين ما يدور فى البلدين، فهذا ليس هدف المسرحية ولا هو موضوعها، ولكن من خلال ترجيع أصداء العنوان فى تلك الافتتاحية التمهيدية من ناحية، ومن خلال تطور الأحداث وتركيزها الكامل على كشف التيارات التحتية الفاعلة فى المجتمع الأمريكى من ناحية أخرى، فالمسرحية تدير أحداثها فى فضاء التقاطع بين السياسة والأخلاق والتاريخ والعقيدة، وتحاول أن تحقق من خلال شخصياتها المتنوعة نوعا من المسح الدرامى الشامل للواقع الأمريكى المعاصر، طارحة فى هذا المجال بعض الأسئلة الحرجة حول وضع الأقليات فيه، لا الأقليات المضطهدة وحدها من السود وممارسى الجنس المثلى : وإنما الاقليات المتحققة أيضا من اليهود فالبرغم من أن كاتب المسرحية نفسه يهودى وممارس للجنس المثلى، إلا أن هذا لم يمنعه من كشف مساوىء بنى جلدته وهو بهم ادرى لأن النمطين اليهوديين فى المسرحية روى كون ولويس هما من الانماط البشرية

السيئة إلى إلى أقصى حد والتى تتمركز حول ذواتها وقد جعلت شعارها أنا و من بعدى الطوفان فتاريخ الأول مترع بالبشاعات، ملئ بالرياء والخداع الذى اعتاده ولا يستطيع أن يسلوه حتى أنه وهو على فراش الموت لا يريد الاعتراف بما اقترفت يداه بل ويواصل التمويه على مساعده والمورمونى ويثور عليه عندما يعرف أنه يمارس اللواط ويطالبه بالتخلى عن ذلك والعودة لزوجته فورا وبدلا من الاعتراف له ولنفسه بحقيقة أمره، فإنه يواصل الكذب والتمويه على الحقائق وهو من هذه الناحية يعد مثالا للبلشفى الأخير الذى يعتصم بمعتقداته الجامدة مهما تبين له تخلفها وزيفها فهو لا يتنازل عن نفاقه فى إخفاء نزعته الجنسية وكذبه على نفسه، ولا عن محاولته لإظهار انه سوى أمام جوزيف بيت، وتوبيخه على ممارسته للجنس المثلى بدلا من التعاطف معه.

أما الثانى **لويس إبرونسون** فقد تخلى عن صديقه برابر والتر بمجرد أن علم بإصابته بالإيدز ، وأقام علاقة إشكالية مع جوزيف بيت دون أن يعرفه على حقيقته هو الآخر ، ولأنه تخلى عن صديقه نجاةً بنفسه من الطوفان، فإنه لا يدرك أنه قد تخلى بذلك عن قيمه ومثله، وأنه قد انغمس دون أن يدرى فى معسكر الأعداء، وعاشر معاون روى كون الذى يذدريه ويحتقر كل ما يمثله من نفاق ورجعية، وها هو يعانى فى هذه المسرحية من تقريع الذات ومن الرغبة فى العودة مرة أخرى إلى حبيبه الذى تخلى عنه، ويتصل ببلاين، الصديق الزنجى القديم ، عله يعرف منه أخبار براير. لكن بلايز نفسه لا يكن له الاحترام، لأنه يعرفه على حقيقته، ويدرك أن عودته تلك ليست بدافع التكفير الخالص عن خطاياه، أو إدراك فساد مسلكه القديم ، وإنما بدافع أنانى بحت . فقد بدأت علاقته بجوزيف بيت فى التخثر، لأنه لم تعد تمثل له كيهودى ما قدمته له علاقته ببراير من قبول الأغلبية البروتستانتية الأنجلوساكسونية له، وأخذ على هذا المستوى الرمزى يفتقر إلى هذا القبول الذى تزداد حاجته له كلما ازدادت عزلته عن الأغلبية بسبب خياره الجنسى، وخياره الاجتماعى بإقامة علاقة مع مورمونى من الأقليات هو الآخر من ناحية ثانية، وبسبب عزلته النسبية عن جماعته اليهودية لخياره الجنسى من ناحية ثالثة .

أما بلايز الذى يعمل ممرضا فى «**المعهد القومى للصحة**» ، الذى أودع به روى كون، فإنه يحاول هو الآخر أن يبحث لنفسه عن خلاص، ولكن دون الإغراق فى مباءة الأنانية، بل إنه الوحيد الذى يجد خلاصه فى تحقيق نوع من العدل المفقود، ومعاونة من يحتاجون إلى الرعاية ، ويدرك بلايز ان كون يتمتع بالعلاج التجريبى بعقارAZT المكلف؛ ليس لأنه يستحقه، ولكن لأنه استخدم نفوذه القديم للحصول عليه، ولذلك فإنه يستخدم معه نفس أسلوب الابتزاز الذى برع روى كون فى الحصول على بعض زجاجات هذا العقار لتزويد صديقه القديم براير بها، وهو يعرف أيضاً أن براير لا يريد رؤية لويس ناهيك عن العودة إليه. فقد شفت روح بابر مع تقدم المرض، وبعد أن ظهر له الملاك عدة مرات، وطالبه بأن يحمل رسالته؛ رسالة المعاناة والرغبة فى التغيير، وملاك المسرحية المجنح الذى يظهر فى البداية مرتديا البياض ثم يعود بعد ذلك فى لباس أسود هو ملاك **يعقوب** القديم الذى صارعه، وهو ملاك **جون سميث** مؤسس ديانة المورمون الذى برهن من خلاله على

إنسانية الرب، وهو في الوقت نفسه، وخاصة في تجلياته الأخيرة ملاك الموت الذي يحوم حوله باستمرار مع تفاقم مرضه، لكنه في كل هذه التبديات جميعا يمثل روح المجتمع الأمريكي الجوهرية التي تركز على الأنا الفوية وتعبدها وتتفانى فيها. لأنه لا يظهر إلا مرددا أنا أنا أنا ثلاث مرات، وكأن هذه الأنا المثلثة هي اسمه الطقسي الذي يفرض بسطوتها سلطانه، أو هي ثالوثه المقدس الذي استعاض به عن الثالوث المسيحي التقليدي، ويصر الملاك على أن يقدم لبراير كتابه، أي رسالته التي عليه أن يطرحها على مجتمعه، ومع أن براير يرفض هذه الرسالة، ويحاول أن يرد الكتاب للملاك، إلا أنه يمارسها في مستوى ما من مستويات المسرحية، وهي رسالة المصارحة ومواجهة الواقع والتخلي عن تلك الفردية المطلقة التي لا تشكل أي نوع من الخلاص، وإنما تمثل الغوص المستمر في فدافد الإحساس بالذنب.

ولأن الموت من العناصر الأساسية الرازخة في هذه المسرحية فإنها تتحرك بخطوط أحداثها المتزامنة بين زمن الحاضر وزمن الموت: زمن العالم الآخر. وتمزج بين الحاضر وأشباح الماضي، فروى كون مثلا تطارده باستمرار **ايثيل روزنبرج** التي تحوم صورتها حول سريره، وكأنها قد جاءت إليه من العالم الآخر لتزحم عالمه، وتؤكد له **أيثيل روزنبرج**، التي تزعم بحماسة أن عملية إعدامها هي وزوجها أيام الحملة الماركثية بالرغم من برائتهما، قد فشلت وقد استطاع أن يقتلها حقا، ولكنه لم يتمكن أبدا من هزيمتها، ويحاول كون، وهو على سرير الموت، أن يكرر معها نفس اللعبة القديمة، لعبة الإيقاع بها بالخديعة، ولكنه يخفق، ويدرك أنه لم يستطيع أن يهزمها حقا، أنها تمكنت من الانتصار عليه بما حققته من سمعة في العالم أجمع، وبما أثبتته الأيام من براءتها وخطل الماكارثية برمتها، وهذا اليقين الجديد تدريجيا في أعماق كون، وينزع منه كل أمل له في الخلاص، وهو الذي يجهز عليه في النهاية، روحا حائرة لاخلاص لها، يرفضها الجميع ولا تستطيع حتى الأياب إلى أقليتها اليهودية أو حمل الأقلية الأخرى التي انتمى إليها بسلوكه الجنسي على قبوله.

أما براير الذي شفت بصيرته بالمرض وزيارات الملاك المتعاقبة له، فإنه يرى الأحداث التي تدور من ورائه، ويعرف أن لويس قد أقام علاقة مع مساعد روى كون، ولما يواجهه بهذه الحقيقة يصاب لويس بنوع من التقزز، وكراهية الذات، ويبدأ في البحث عن تاريخ جوزيف بيت فيكتشف أنه لا يقل رياء عن كون، وأنه كان يصوغ الأحكام القانونية ضد ممارسي اللواط، وأنه أحد أعمدة المجتمع الذي ينهض على الكذب والخديعة وعلى العسف بالمغامرين. وبعد الشجار معه يتركه جوزيف ويرجع إلى زوجته التي تخفق في إعادته إلى الحياة المنزلية أو العلاقات الجنسية السوية، ومن هنا تعود من جديد إلى استقصاء تدهور الحلم الذي تنهض عليه عقيدة المورمون، وتدهور يوتوبيا الجمهورين معه، وتعقد المسرحية علاقة تراز وتزاوج بين براير وبين هارير زوجة جوزيف بيت المهجورة التي تعاني من التمزق بين تعاليم عقيدتها القائلة بسعادة الإنسان، وبين معاناتها بسبب إخفاقها في فهم شذوذ زوجها أو تقبل حقيقته . ليس فقط لأنها تعاني من هجرة زوجها لها

وهو الآخر يعانى من تخلى حبيبه عنه، ولكن أيضا لأنها قد استطاعت أن تنضج مثله على نيران المعاناة الهادئة وأن تحول هذه المعاناة إلى بصيرة نافذة تمكنها من التكيف بشكل أفضل مع تشوهات العالم من حولها. ولا تكتفى المسرحية بتحقيق التوازى بين هاتين الشخصيتين فى الحاضر وحده ، وإنما تمتد به إلى العالم الآخر الذى تغلق به هذه المسرحية دائرة بداية المسرحية الأولى عند صعود الشخصيتين معا إلى العالم الآخر والالتقاء بأسلاف لويس الذين افتتحت المسرحية الأولى بجنازتهم. لكن المسرحية وقد طرحت تصور ممارسى اللواط عن الجنة، بأنها مثل سان فرانسيسكو بالنسبة لهم، فإنها ترد براير مرة أخرى إلى الدنيا ، حيث تتمثل صورتها فى صياغة مستقبلية قادرة على الجمع بين الحلم والواقع، بين سان فرانسيسكو والجنة المبتغاة .

لكن هذه النهاية شبه المتفائلة للمسرحية ليست إلا نوعا من طرح الحلم بإزاء الكابوس الواقعى الرازخ الذى تعرفنا على تفاصيله القاسية على طول عملية التشريح المتزامنة لمختلف شرائح المسرحية، فقد كشف لنا الخط السياسى والتاريخى الذى يمثله روى كون عن إخفاق رجعية الجمهوريين المحافظة باعتبارها جوهر الروح الأمريكية فى طرح حل للداء الأمريكى أو حتى فى مواجهته بأمانة. ليس فقط لأن ضحاياها الذين تقدم لنا المسرحية تنويعاتها المتعددة عليهم من **إيثيل روزنبرج** حتى بزاير الذى انتزع كون حقه فى العلاج التجريبى المجانى ينتصرون عليها بطرقهم الخاصة، ولكن أيضا لأنها لم تتمكن من تحقيق خلاص انصارها الفردى . فقد انتهى كون، الذى أخلص لها طوال حياته وأصبح علما على قدراتها الجبارة فى تسخير كل شىء بمكيافيلية نادرة لمصلحتها ، بالطرد من جنتها ويشطب أسمه من جدول المحامين وبالموت ككلب وحيد لا يعطف عليه إلا الممرض بلاير الذى يتعاطف معه بالرغم من احتقاره الداخلى له. أما على الصعيد القيمى والدينى فقد أثبتت المسرحية انه مهما تتابعت الملائكة على أمريكا ومهما تعددت الرسالات ، من ملاك **يعقوب اليهودى** إلى ملاك **سميث المورمونى** وحتى ملاك **براير اللواطى** فإنها لا تستطيع أن تقدم لإنسانها الخلاص من ريفة الفردية الأنانية المبهظة . فقد باع اليهوديان روحهما لشيطان هذه الفردية المسقمة . أما المورمونيون الثلاثة بيت وزوجته وأمه فقد مزقتهم التناقضات الحادة بين رؤى ديانتهم الطهرانية المحافظة التى تفترض سعادة الإنسان، وبين معاناتهم من الوحشة وفقدان التحقق. وتفقد طهرانية المورمون مثاليتها أو قدرتها على تقديم حل للداء الأمريكى بتلوث بيت ولواطيته ، وبتخلى زوجته عنه فهى لا تريد منه سوى بطاقة الائتمان التى تمكنها من الإنفاق على حسابه ، أما أمه فإنها هى الأخرى تصاب بالإحباط وهى ترى فردوس ديانتها الأرضى يتكشف عن الجحيم المتخفى فى أغواره، وبقى براير وبلايز فى نهاية المطاف يبحثان عن يقين جديد ، فهل ثمة من يقين فى هذا المجتمع الأمريكى الذى يعانى من داء فقدان البوصلة الاجتماعية الداخلية ، وتستدير قطاعاته على نفسها تشبعها تمزيقا؟ **اما على الصعيد الفكرى والاجتماعى فقد بقيت أسئلة المسرحية الأساسية حول داء المجتمع الأمريكى الذى لاشفاء له بلا جواب . وبقى لويس الضائع ممثلا لهذا البحث المستمر عن يقين بينما يمثل براير البحث عن شفاء لمرض لابرء منه : لأنه مرض الحضارة الأمريكية برمتها .**

محمد سليمان

الملتقى الثانى للشعر العربى الهولندى

فى مدخل مسرح «De Balie» بأمستردام استوقفتنى العبارة «**كل راى عابر لكن الفن يبقى**» All Opemion is Tronsient but only Art Remains. واستوقفنى ايضاً ذلك التعايش الجميل بين التيارات الإبداعية المختلفة.كنت مدعوا مع بعض الشعراء العرب للمشاركة فى أعمال الملتقى الثانى للشعر العربى/ الهولندى فى الفترة من ٢٥ إلى ٣٠مايو ١٩٩٤ والذى افتتح بمناقشة قضايا الحرية والشعر. شارك فيها الشعراء من الجانبين بطرح تصوراتهم عن القيود التى يعانى منها الشعر والشاعر. المشترك الوحيد بين الجانبين تمثل فى قضايا اللغة، فالشاعر الهولندى لايعانى على المستويين السياسى والأخلاقى لكنه يواجه الفردية وسطوة الحسّ التجارى وتحولات الذوق والسلوك والموضات التى تتبدل بشكل يومى. فى نهاية الجلسة أعلن مقررها الشاعر **فيلم فان تورن** ان الشعراء سيقومون بمراجعة القصائد المترجمة لتنقيتها وصقلها، وأن عددا من الورش الصغيرة قد تم تشكيله، كل ورشة يعمل بها شاعران (هولندى وعربى) سيتبادلان قراءة نصوصهما بالعربية والهولندية أمام الجمهور، وأن المراجعة ستتم استناداً إلى لغة وسيطة هى الفرنسية أو الإنجليزية.

كان على أن أعمل مع **فان تورن** نفسه الذى قرأ قصيدته «**الجزيرة**» بالإنجليزية مفسِّراً العديد من الكلمات والعبارات كما قرات قصيدتى «**أعشاب صالحة للمضغ**» التى لم ينتبه مترجمها إلى العديد من معانى المفردات ومعظم الأسماء والإشارات التراثية والتاريخية. لذلك وبعد نهار كامل كنا تقريباً قد أعدنا صياغة القصيدتين.

خُصِّصَت الجلسة الثانية لمناقشة قضايا الترجمة ومشكلاتها . بعض الشعراء والنقاد كان يرى أن

النصوص النهائية قد ابتعدت عن أصولها وأن كل شاعر قد ألقى بظله على قصيدة زميله والبعض كان يرحب بما قد تم إنجازه ويرى أن الشاعر وحده هو القادر على ترجمة الشعر على الأقل لأنه سيحفظ للنص بعض توهجه وشعريته.

شارك فيالملتقى من الشعراء العرب اللبنانى **عباس بيضون** والمغربى **محمد بنيس** والتونسى **أولاد أحمد** وعدد من شعراء المغرب الشبان بعضهم يعيش فى هولندا، ومن الهولنديين عدد كبير من الشعراء يمثلون التيارات الشعرية المختلفة، سأحاول تقديم بعضهم للقارئ معتمداً أولا على النصوص وبطاقات التعريف وثانيا على مقدمة كتاب «الشعر المعاصر فى البلاد الواطئة» Contemporary Poetry of the low Countries الذى ألفه Hugo Brems و Ad Zuiderent وترجمه إلى الإنجليزية Julian Ross /Theo Hermans وتبدأ المقدمة بخلفية تاريخية عن الشعر الهولندى فى الفترة من ١٨٨٠ إلى ١٩٤٥، جاء فيها «**أن الشعر الهولندى فى العقود الأولى من القرن العشرين لم يتأثر كثيراً بتيارات التحديث التى كان يموج بها الشعر فى فرنسا وألمانيا وإيطاليا كالمستقبلية والتعبيرية والسوريالية.** ثم تفسح المقدمة بعد ذلك لموجات التجديد وللشعراء التجريبيين. النقاد أيضاً يستخدمون بعض المصطلحات التى يستعملها نقاد الشعر عندنا: شعراء الخمسينيات، والستينيات والسبعينيات. لكنهم يضعون الشاعر أحياناً فى أكثر من موجة استنادا إلى اتساع تجربته وتجددها. وقد لاحظت أن معظم الشعراء الهولنديين يكتبون إلى جانب الشعر الرواية والقصة والمسرحية.

● بيرت شخيربيك Bert Schierbeek.

ولد فى عام ١٩١٨ ويعيش فى الريف، ساهم فى المقاومة ضد الاحتلال الألمانى فى الحرب العالمية الثانية. يعتبر رائدا من رواد الحداثة فى الشعر الهولندى، أسهم فى تأسيس حركة **كوبرا Cobra** التى استمدت اسمها من أسماء ثلاث عواصم أوروبية هى كوبنهاجن / بروكسل / أمستردام والتى كانت تجمع الشعراء والفنانين التشكيليين الذين تمردوا بعد الحرب ورفضوا المجتمع المحافظ وانحازوا إلى التحديث.

إلى جانب الشعر كتب شخيربيك عددا من المسرحيات وكتب الإرشاد السياحى والمسرحيات التليفزيونية، كما صدرت له أيضاً رواية شعرية. العمق والبساطة يهيمنان على شعره - الطبيعة أيضاً والحياة الريفية - التأمل والتكثيف والاقتصاد اللغوى:

صانع الدراجات
فى كوخٍ
تحت ضوء باهت
يجلسُ
يركعُ
يقعى
لواحدة من الدرّاجات العديدة
تقول أهلاً
يقول أهلاً
فى عينيه لمعانٌ
ويرى نوراً على الدواسات ينير الأرجل
وعلى السّرج الأفخاذ والفساتين
ما تحتها
وما يتوقع

تقول أهلاً
يقول أهلاً
ثم يقف
يشد المقود
ليرى على المقبض كلّ تلك الأيدى
وينطلق مدمدماً
فى يومٍ ما
فى مساء ما
سبح جبل مولا فى الضبابِ
ولم يعد مَرْئياً.

● **ڤيلم ڤان تورن Willem Van Toorn.**

ولد سنة ١٩٣٥ يعيش فى أمستردام، إلى جانب دواوينه أصدر عدداً من الروايات والقصص القصيرة كما يكتب للإذاعة، يعمل الآن رئيسا لتحرير مجلة Raster الأدبية.

فى شعره تتشابك الأضداد وتختلط الأزمنة، قصائده لاتنفتح بسهولة فهو يمزج الواقعى بالخيالى والأسطورى بعناصر الحياة اليومية والشخصى، يقول من قصيدة طويلة له بعنوان (**الجزيرة**)

على الطاولة وُضِعت الجزيرة
خيال الانطواءات تحت أشعة الضوء
التقاسيم رزقاء حتى الحافة
والجبال الرمادية لم تزل فى الخيال

●

من أرض مُسَطَّحة نشأتْ
الطرق فى موازاة خطوط مُنَقَّطة
صراصير الليل وبساتين الزيتون والإصبع
تقع هناك على بُعد ميليمترٍ واحد
يدك على الباب
السواد من جريدة يساقط كمطر على الجزيرة
أتريدين أن أفرغ الغرفة؟
المدينة بلا حصن
الجبال على الأطراف الثلاثة مازالت
شابة وخضراء
انحناءةُ البحر
والأشرعة التى يفترض أن تكون هناك.

ويقول فى قصيدة بعنوام (**الأب والطبيعة**):

منذ القدم أصبحت الهضاب هنا
السفوك البُنيَّة بأدغالها المجذومة
والأخاديد التى صقلتها الرياح
على جبهتك الصخرية الشهباء
قرية ذهبية
وبستان الزيتون فى راحتك
ينمو على الأصابع
الفصل الآن دافئ فوق قدميك
الغيوم المبعثرة كالزغب
تجلب معها بروداً للمساء
والحمام الهادل الناعس
يختبئ فى منبت شعرك.

● **ليوناردنولنس Leonard Nolens.**

شاعر بلجيكى ولد عام ١٩٤٧ فى إقليم الفلاندرن الذى يتكلم أهله الهولندية،

درس الأدبين الألمانى والإيطالى، يعمل بالترجمة وحاصل على عدد من الجوائز؛ إلى جانب الشعر نشر جزئين من مذكراته. فى شعره نبرة نبوية؛ الشعر عنده ممارسة للحياة وبحث دائم عن الذات؛ فى اللغة يعد واحدًا من أهم شعراء الرومانسية؛ يقول فى قصيدته (**مكان وزمان**):

أنا مولود فى بلجيكا
أنا بلجيكى
لكن بلجيكا لم تولد أبداً فى داخلى
أنا مولود فى فلاندرن

لكن مهدى القديم لم يكن هناك
فلاندرن هى الآن أمى
الحديثة
والاصطناعية
منها أخذت لسانى
ومنها الم الهراء
ولدت فى ١٩٤٧
نَقْصُ العالم ترعرع داخلى
وفى أعماق لم يزل يكبر.
ويقول فى قصيدته (**تدبير**):
فى تلك اللحظة
ومن تلقاء ذاتها
حملت أمٌّ بنفس الابن
كما هو مكتوب على شاهد الأب
إخلعْ عنى معطفى إذن
ألبسه مضطراً
إقلع سروالى
كما أفعل كل يوم
وضَعْنى فى التابوت
ببطء وببطء أكثر
احفظنى فى القبر لاأريد فرْناً
فقد احترقتُ وانْخَبَزْتُ من زمن
اتركنى ضائعاً أهوى
مثلما عشتُ دائماً

وضع على الخبز علامة الصليب
كما فعلت أمى.

● **ايلما فان هارن Elma Van Haren.**

ولدت عام ١٩٥٤ تعيش فى امستردام وأنتورين ببلجيكا، متمردة على اللغة، وتسعى إلى توظيف اللغة المحكية ومفردات الشارع، إلى جانب الشعر تكتب المسرحيات. من قصيدة طويلة لها بعنوان (**التوعك**)
فى الجسم فتحات كثيرة
ينتظرها العالم بفارغ الصبر
برَمْيات احجارٍ
بودى أن أقيس المسافة إلى الآخرين
لكن علىّ أن أكون هادئةً
كى يزول التوعك
أملك شريطاً كهربائياً
يزودنى بثلاثة أمتار إضافية
ألبس حَلَقا من النحاس فى اذنى
له شكل دفّة سفينة
وعندما أصادف أحداً
أستطيع دونما توقف
أن ألقى تحية اللقاء والوداع فى وقت واحد.

فى العقدين الماضيين انتعشت الأشكال الشعرية القديمة، وعاد الشعراء الهولنديون إلى توظيف التراث ومحاورة الماضى. هناك مثلا الشاعر

يان كويبر Jan Kuijper

المولود عام ١٩٤٧ والذى يعد واحداً من أهم شعراء السبعينيات، رحّب النقاد بمجموعته الأولى سونيتات واعتبروها أجمل سونيتات الشعر الهولندى فى القرن العشرين؛

وبعد صدور مجموعته «**الأضرحة**» عام ١٩٨٩، والتى تبرز فيها استفادته من شعراء القرن السابع عشر والكتاب المقدس والتراث بوجه عام، صار النقاد يعدونه واحدا من أهم شعراء الكاسيكية الجديدة والرومانسية الجديدة والرمزية وما بعد الحداثة، وهذا يردنا فى النهاية إلى العبارة المضيئة فى مدخل المسرح الذى عقد فيه الملتقى الشعرى والتى تقول: **كل رأى عابر لكن الفن يبقى.**

صبحى شحرورى

وقفة مع الأعمال الأدبية الجديدة

سنحاول أن نقف فى هذه الرسالة عند الأعمال الأدبية التى صدرت حديثا فى فلسطين؛ حتى يستطيع القارئ أن يقف على الصورة العامة للواقع الأدبى الفلسطينى.

وإذا بدأنا بالرواية ، سنجد أن معظم الروايات التى صدرت في الضفة الغربية وقطاع غزة تحديدا ، تلتبس فيها شخصية البطل الرئيسى بالراوى والمؤلف لتبتلع ما عداها من الشخصيّات. فلا صوت يعلو على صوت المؤلّف الذى يستخدم الشخصيات الأخرى كأدوات لتزيين صورة البطل، وهو يُميتها أو يخترعها وقت يشاء لسدّ حاجته ، ثمّ يُلقيها بعيداً.

وهذا لا ينفى صدور بعض الروايات الجيّدة المتماسكة ، أذكر منها رواية القاصّ **عمر حمّش** من قطاع غزة ، واسمها «الخروج من القمقم» وقد صدرت عام ١٩٩٢ م عن اتّحاد الكُتّاب الفلسطينيين. وكذلك رواية الكاتب **عزت الغزّاوى** واسمها «الحوافّ» والتى نُشرت عنها دراسة فى مجلّة «فصول» .

على أن قطاع غزة غنى ومتقدم فى ميدان القصة القصيرة ، وأمامى المجمعات التالية وكلها من طباعة اتحاد الكتاب الفلسطينيين .

١ ـ الصبى والشمس الصغيرة ـ غريب عسقلانى ١٩٩٢

٢ ـ حيطان من دم ـ زكى العيلة ١٩٩٠

٣ ـ صور وحكايات ـ محمد أيوب ١٩٨٩

٤ ـ الطفل والدورى ـ صبحى حمدان ١٩٩١

٥ ـ الدوائر برتقالية ـ عبد الله تايه ١٩٩١

والمسألة الملفتة للنظر ، هى المدة ما بين زمن النشر ، وزمن الكتابة ـ أو حتى النشر فى مجلات إن حدث ـ والتى تزيد على العشر سنوات ، وهو زمن طويل ، الأمر الذى يشير إلى أن الكاتب يكتب ويراكم حتى تتاح له فرصة النشر ، ويدل أيضاً

على أن توقف اتحاد الكتاب عن نشاطه مسألة هامة تدعو للنظر . والملاحظ أن أغلفة المجموعات الخمس مزينة برسوم ـ ليس تصميمات هندسية ـ لها دلالات تواكب ما يجرى فى القطاع ، أى تشير إلى أشخاص مشبوحين أو محاصرين ، وهذه مسألة عامة . الظاهرة الثانية هى تقطيع القصص إلى أجزاء باستخدام الأرقام أو الإشارات ، ولذلك علاقة بالقصة الدائرية الشكل ، حيث تطرح واقعة أولى تنطوى على طرح ما ، ويترك للآخرين التعليق عليها لتبرز المحورية الرئيسية من زوايا نظر متعددة ، ويمكن القول ـ بتحفظ ـ إن ذلك يشير إلى تعددية الأصوات داخل القصة القصيرة الواحدة ، وهى مهمة أنجزها جيل الستينيات فى مصر من القاصين .

ويمكن القول ، أيضاً ، إن هذه الأجزاء قد تنزاح عن أو توازى أو تناقض الخط الرئيسى فى المقدمة ، وقد يشكل ذلك سبباً لغنى القصة ونهوضها إن أحسن استخدامه .

ذلك لا ينطبق على كل كتاب القصة فى القطاع ، فالقاص **زكى العيلة** ينصرف إلى هدفه مباشرة دون تنويع ، فالقصة عنده وتر مشدود بين طرفين ، وفى إطار بلوغ الهدف نادراً ما يتوقف ، وحتى إذا ما احتاج إلى [illegible] قات جانبية ضرورية ، فإنه يقدمها بصورة تلخيصية ، ومع ذلك فالنص عنده يتوهج .

معظم كتاب القصة فى القطاع والضفة لا مجال لديهم للتجويد اللغوى ، إذ لا ينظر للنص كعمل فى اللغة ، بل يجب عليه أن يؤدى المهمة المطلوبة منه ، أى أن غائيته تقع خارجه ، وتلك نقطة افتراض تفصل بيننا وبين بعض النصوص الحديثة فى الخارج .

ذلك لا يقلل أبداً من فعالية النصوص ، إن القصة عندنا لابد أن تحمل بحمول جسيمة ، وذلك يخالف الرأى الذى سمعته من د. **حسام الخطيب** فى عمّان ، من أن القصة القصيرة لابد أن تكون همومها صغيرة ، وأن لا تحمل بحمول أكبر منها .

ومع ذلك ، نجد عند القاص المميز **غريب عسقلانى** محاولات فى التجريب ، فهو يقدم الفنتازى والعجائبى ، كما فى قصة «الصبى والشمس الصغيرة» ، ويقدم كثيراً من الرموز المضيئة .

أما قصص **محمد أيوب** فتنزاح قليلاً عن أثر المشهد اليومى ، وتستلهم حقب شتات سابقة يدخل الشخصى فيها ، وتدخل حالات انبعاث باطنى للأحاسيس ، وبذلك تتميز ، ولكن ذلك لا يتم دائماً ، وقد يتراجع .

ومثل ذلك يحدث عند القاص **صبحى حمدان** ، كما فى قصة «الليل والفجر» إذ تسوقنا الأحداث لنوع من الانبعاث الروحى ، ولو أن هذا الانبعاث يدفع القاص ، أحياناً ، إلى تشتيت السرد .

أما مجموعة الروائى والقاص **عبد الله تايه** «الدوائر برتقالية» فهى مقسومة إلى قسمين يفصل بينهما زمن يصل فى حده الأدنى إلى خمس سنوات ، والقصص الأحدث هى الأنضج ، ومن الظلم أن يحاكم كقاص لأنه روائى بالدرجة الأولى . إن تلاحق الأحداث يدفع باتجاه التسجيلية والتماثل ، أقصد تماثل صور الشخصيات وعدم تنوعها ، إذ نادراً ما جرى تصوير نماذج خارجة عن الصف أو متعاونة . إن هذه القصص تختار لحظات الصدام والمواجهة ، والانخراط فى المواجهة هو معبر

تطهير لأنها منبت الصراعات بكل اشكالها ، هناك صراعات داخلية في النفس ، ولكنها تظل تنسحق يومياً تحت وطأة المشهد الأسر . وأذكر ، هنا ، سطوة المشهد ـ على الشعر هذه المرة ـ في جنوب لبنان ، والنقاشات التي دارت حول ذلك ، ومحاولة الشاعر **محمد علي شمس الدين** الانفكاك من أسر هذا المشهد . ها أنا أنصرف ، قليلاً أو كثيراً ، عن العموميات التي تفرضها طبيعة الرسالة إلى شيء من التفصيل ، وهدفي أن أشير إلى نقطة افتراق هامة بيننا وبين الأدب العربي ، آملاً أن تتعزز سبل التواصل مع الرواد هناك ، وأن لا تردوا أدبنا ، بل تضعوه في دائرة النقد ، وإذا كان طلبنا للمساعدة مشروعاً، فكيف بمطالبتنا بالنقد .

أما ميدان التميز النسبي فيقع في إطار الشعر ، وساقوم بتغطية ذلك في رسالة قادمة ، غير أن ذلك لن يمنعني من الإشارة إلى ديوان الشاعر **علي الخليلي** «سبحانك سبحاني .. من طينك طوفاني» وهو ديوان مميز بالنسبة لمسيرة الشاعر الطويلة ، وحتى بالنسبة للشعر المحلي.

وقد صدرت دووابن مميزة كثيرة ، هذا ويواصل الشاعر **عبد الناصر صالح** نشر قصائده في الصحافة العربية ، ويحمل قصائده بصور تؤنسن الطبيعة وتدخلها في ساحة الصراع ، وقد أثبت قدرته وتميزه في مجموعتيه الشعريتين :

«المجد ينحني أمامكم» الصادر عن اتحاد الكتاب الفلسطينيين عام ١٩٨٩، والمطولة الشعرية «نشيد البحر» الصادرة عن منشورات دار النورس ـ القدس عام ١٩٩٠، كما صدرت أعمال هامة للشعراء : **المتوكل طه ، سميح محسن ، باسم الهيجاوي ، يوسف المحمود ، ووسيم الكردي .**

غير أن الشعر ، عندنا ، يفتقر إلى استخدام أساليب كثيرة عرفها الشعراء العرب الكبار ، إذ لا يوجد لدينا شعراء (ميثوبيون) ـ لا أدرى لماذا لا يقال أسطوريون ــ أو ليجوريون،أو شعراء يستخدمون القناع أو يتجرأون على الاقتراب من المسرح الشعري ، والأسماء المقابلة عربياً كثيرة ومعروفة .

في السنوات الخمس الأخيرة ، وبسبب صعوبة الوصول إلى القدس ، حيث مسارح الحكواتي والقصبة وغيرها ، قدمت بعض العروض المسرحية في المدن المختلفة لفرق محلية ـ فرق تجاوزاً ـ لم تكن مسرحيات بالفعل ، بل إن أصحابها أسموها اسكتشات ، وهي دون المستوى المطلوب بكثير ، وتتوفر على عدد كبير من الشعارات والخطابة ، هدفها جلب التصفيق لا أكثر .

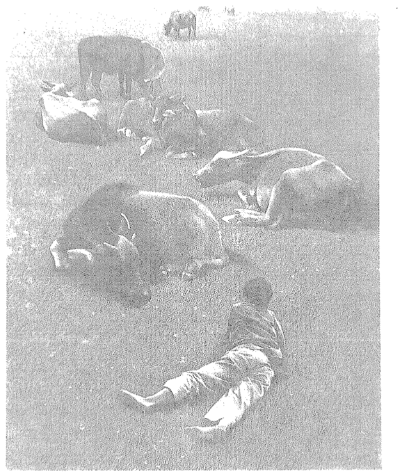
والضعف لا يقتصر على هذه العروض ، وإنما يمتد ليصل المركز ، أعني القدس . فهناك مسرحيات يقوم شخص بعينه بكتابتها وتمثيلها وإخراجها ، فكأنهم يعيدون سيرة المسرح العربي الأولى . المهم أن نصاً محلياً واحداً لم يكتب . ومع ذلك فهناك مسرحيون معروفون وبعضهم درس المسرح ، ولكن هؤلاء يقدمون ـ في العادة ـ نصوصاً أجنبية .

ربما تمر مسارحنا اليوم بأزمة مالية حقيقية ، ولكنها ـ على ما أعلم يقيناً ـ قد مرت بظروف رخاء حقيقية ولم تستغلها بالصورة المطلوبة ، وأنا لا أحصر الأسباب في القائمين عليها وحدهم . ويبقى أنني لا أعمم ، وأن نفراً محدوداً من المسرحيين قد أدى واجبه .

طولكرم

أحمد على أحمد

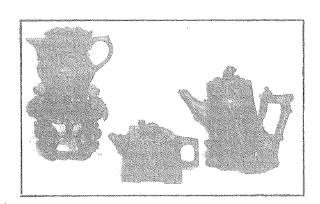
لوحات الفنان جيانج جيوفنج وخزفياته



(الوطن)



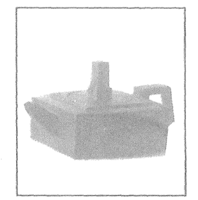
(بوذا)



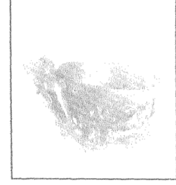
فى اليسار إناء يمثل غطاء بوذى للرأس فى الوسط إناء على شكل نمر وفى الجهة اليمنى إناء على شكل جزء من شجرة البرقوق

لقد أحب «جيانج جيوفنج» الحياة العادية اليومية فحولها إلى فن جميل، واستمر من خلال إيمانه العميق يحاول اختيار الوسيلة الملائمة التى يستطيع من خلالها التعبير عن نفسه بالشغل على القماش لفترة طويلة إلى أن وجد نفسه فى اللوحات الزيتية. وعندما أقيم أول معرض له فى (المتحف الصينى للفنون) أدت أصالة لوحاته وقوى تعبيراته إلى التأثير بعمق فى جمهور الحاضرين.

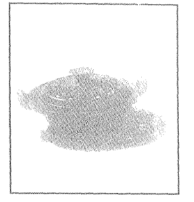
وُلد جيانج فى عائلة تعمل بأشغال النجارة، وقد اكتسب معارفه وخبراته الأولى من خلال الأسرة، وأصبح جنديا ثم عاملاً، واشتغل عدة سنوات فى الريف. والحادث الذى كان له الفضل فى اتجاهه إلى الفن هو مقابلته لمدرس رسم يدعى «هونج كينتونج» الذى أدرك نبوغه المبكر، ومن ثم دعاه للعيش ضيفاً على أسرته. وتحت رعاية هونج هذا وإرشاداته، تلقى جيانج تدريبات قاسية وصارمة، ليس فقط فى أساسيات الرسم والتكنيك ولكن أيضاً فى الموسيقى والأدب وكيفية تذوقهما. وأدى هذا إلى تزويده بأرضية صلبة غنية



إناء على شكل عمود السماء



إناء على شكل خوخة



آنية عطر

بالمعرفة فى مجالات مختلفة، مما كان له دور كبير فى مستقبله الفنى وأسلوبه فى البحث.

فى عام ١٩٧٤ قُبل **جيانج** فى أكاديمية الفنون وعندما تخرج عين فيها، لكنه لم يستمر طويلا إذ انتقل ليعمل مدرسا بالمعهد المركزى للدراما، فى هذا الوقت شعر بأن الفن يشمله بعالمه الخصب اللانهائى، لذا بدأ يبحث عن الجذور القديمة للفن، وقد قسم بحثه إلى قسمين: أولهما هو البحث فى التراث الفنى الغربى، وثانيهما هو البحث فى الفن الصينى.

وقد خرج من فحصه للوحات الكلاسيكية الغربية بعدة ملاحظات، منها إحساسه بالعمق والبساطة اللذين يميزان المدرسة الفلمنكية، والانسجام والصفاء اللذين يميزان المدرسة الكلاسيكية الفرنسية، والإحكام والخصب اللذين يميزان المدرسة الألمانية. بعد ذلك كرّس الوقت للبحث عن الإبداع فى وطنه الأم، خاصة فى تراث «**التبت**» وشمال غرب الصين. وقد توج سفره الطويل والشاق عبر المناطق النائية لمعرفة أوجه الاتفاق والاختلاف بين الفن والدين، ومنشأ الثقافة الصينية، باكتشافه مجموعة فريدة من الخزفيات القديمة، التى ربما تكون قد أوحت له بأعماله الخزفية التى تعتبر سنة ١٩٨٧ علامة مميزة وواضحة ل(**جيانج**). ففيها رسم لوحته الشهيرة «**اللاما**»، وإذا تكلمنا عنها نجد أن تعبيرات «**اللاما**» محيرة إلى حد كبير: الوجه ممتلئ جامد والظل الذى يميز الخلفية شفيف ناعم والأشياء التى يمسك بهما: (النسيج فى اليد اليمنى والقارورة فى اليد اليسرى) رقيقة وغامضة تماماً كخلفية اللوحات، والتركيب العالى لسطح اللوحة أظهر بوضوح مهارة الرسام وسمو تقنياته، بالإضافة إلى تشرب اللوحة برؤية الفنان الدينية والحياتية.

وقد أعاد **جيانج** استكمال عدة لوحات كان قد تركها فى مسقط



الإقامة فى جبال فوشون «هوانج جونوانج»

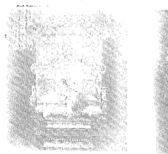
رأسه بعد عشر سنوات من الرحيل، خصوصاً ثلاث لوحات تحت فكرة «**تتابع الثيران**» هى: (وطنى - بين السماء والأرض - الحلم الأحمر)، حاول فيها التعبير عن ثلاث مراحل للوجود الإنسانى (الميلاد - الحرية - الموت) من خلال تصوير الثيران المقيدة بالحياة والعمل مع الفلاح الصينى.

إن إيقاع الحياة العادية فى هذه اللوحات لم يكن على حساب شاعريتها وما توحى به من توافق روحى وضبط للحركات. وقد فازت لوحة (**وطنى**) بمكافأة الشرف فى المعرض الدولى للشباب ١٩٩٠ .

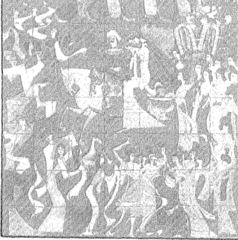
اللاما



ابن السماء



وصول الأميرة ون تشينج إلى التبت



أصدقاء إبداع

القصة

وتتواصل الرسائل التى يرسلها الأصدقاء إلى صندوق إبداع كالعادة إلى الحد الذى يكون فيه من الصعب الإشارة إلي جميع تلك الرسائل، ومن ثم بدا عتاب الأصدقاء شيئاً مشروعاً، علينا تلقيه، بود وحب، حيث الصداقة الذى اكتسبناها لا يمكن التفريط فيها بأى حال... ومن هذه الرسائل من يعتب علينا لعدم نشر أعماله، ومن الرسائل من يعتب بسبب إهمالنا النظر فيما يرسل من خطابات أو آراء... لكن فى كل الأحوال نتمنى أن تكون المجلة عند حسن ظن الجميع، الذين لابد يدركون أن الواقع الثقافى فى مصر يتطلب وجود مجلة مثل إبداع فى كل عاصمة إقليمية، فضلاً عن المدن الكبرى مثل القاهرة والإسكندرية، التى تحتاج إلى أكثر من إبداع واحدة، حتى يأخذ الجميع فرصته فى النشر والنقد.

وجدير بالملاحظة أن ثمة رسائل تصلنا من الخارج من البلاد العربية، يرى أصحابها أيضاً أن لهم نفس الحق، وإننا لا نراجعهم فى هذا أبداً، فالمنبر الحر لابد أن يتواصل مع الجميع، فضلاً عن أن الثقافة العربية واحدة، وما عالمنا العربى إلا مجموعة من الأوانى المستطرقة تتواصل بعضها ببعض مهما ارتفعت الحواجز واقيمت علامات الحدود...

ولقد وصلنا من الصديق السعودى عبد الله التعزى رسالة تحمل قصة بعنوان خطوات بقدم واحدة. والقصة ذات هم إنسانى وتدل على شفافية فى الرؤية، لكن لابد أن يعطى الكاتب لأدواته الفنية عناية أكبر حيث طول الجمل بشكل ملحوظ يشكل عبئاً على إمكاناته السردية فضلاً عن بعض الأخطاء.. ونرجو من الصديق أن يراجع قصته، ولسوف يتوصل إلى مانشير إليه.

واستطيع أن أجيب على رسالة الصديق محمد محمد حسن حجازى الذى يتهم الباب بالتبرم من قبول الرسائل، وأنفى هذا بالمرة، ولكن يبدو أن حديثنا عن كثرة الرسائل قد رسخ لديه ما يظنه التبرم... ولقد أرسل قصة بعنوان لماذا النمل لا يغنى يعبر فيها بطريقة شاعرية عن اثر الزلزال على أسرة من الأسر، بطريقة كابوسية، وأننى اقدر للكاتب تصويره الجميل فى القصة التى غلب عليها نوع من الشاعرية، وكنت اظن أن يغلب الكاتب على قصته لغة القص....

كذلك يشكو الصديق مجدى عبد العزيز من عدم الرد على قصة أرسلها للمجلة، وأرسل أخرى بعنوان يامثبت العقل.. وإننى أقول للصديق أن ثمة فروقا بين القصة بالمفهوم الفنى والحكاية، وما أرسله الكاتب يحمل جميع صفات الحكاية أو الطرفة او النكتة...

ويحمل البريد ـ أيضاً ـ قصة للصديق الشاب خميس محروس عبد الرحيم ١٧ سنة من الإسكندرية تشي بموهبة جديدة مبكرة نرجو لصاحبها رعايتها، حيث خيال الصديق محروس جنح به وهو فى سنه المبكر أن يعبر عن قضايا عامة فى قصته بعنوان نهاية أحلام جميلة وهى قضية الإرهاب الذى يغتال الأبرياء والآمنين دون أى ذنب جنوه... وبذلك يكون قد وعى أشياء عديدة ربما تكون أكبر من وعى من فى مثل سنه، حيث سنّه ١٧ سنة لا يمكن أن ينشغل بغير ما يؤرقه كقضايا ذاتية خاصة. ونرجو منه معاودة الكتابة، مع رعاية موهبته التى وشت عن نفسها مبكراً...ومن القصص التى وصلتنا وننشرها فى باب الأصدقاء تشجيعاً لأصحابها القصة بعنوان بلا عنوان للصديقة مريم عبد السلام من القاهرة، والتى تشى بقدرة على التعبير وحب للقصة...

بــلا عنــوان

مريم عبد السلام ـ القاهرة

من جديد... حبل المشنقة يتدلى... عينيه التى لا أعرفها يمتزج فيها الحزن والفرحة... الخوف والطمأنينة... اليأس والأمل. لم استطع على مر السنوات التى لم أعد أعرف عددها معنى تلك الدمعة... فكل شيء غامض فيه... جميل ومُخيف... نفس الكابوس كل يوم اصبح النوم كابوساً، فلم اعد أتحمل... لماذا لم أحلم به فى الجنة... او فى ميدان قتال، لماذا لم احلم به قارئاً لكتاب او حاملاً لسلاح... لماذا دائما ذلك الحبل المتدلى وتلك الدمعة؟؟

فى الماضى كنت اخاف... فى زمن ما كنت استمتع.. أما الآن فقد فاض بى الكيل... لم أعد أتحمل النوم وذلك الكابوس..

الا يرحمنى يوماً فيجيء إلىّ وجهه واضحاً حتى ... تعيساً... مللت ذلك الغموض فى عينيه والذى حاولت ان افهمه على مر السنوات فلم استطع..

ظننت ذلك الخوف من الموت، ولكن... ما بال تلك الطمأنينة اتكون طمأنينة الموت عندما يتوه المرء فى حياته؟؟ ولكن أبدا لم يكن جبانا!!

فكرت بطريقة اخرى وفسرت الأمل على أنه امل حياة افضل فى القبر حيث الوحدة والهدوء ولكن لماذا إذن اليأس؟؟ لقد كان مناضلاً يأبى اليأس.

تهت فى التفسيرات.. غضبت... ثُرت.. لماذا لا تكون اكثر وضوحاً؟؟

ظننت لوهلة انها اوهام وانى اخترع تلك الأحاسيس ولكن.. كيف؟؟ صحيح انى لا افهمه ولكنى احسه... فنصفى إن لم يكن كلى منه...

احببته.. رغم تعذيبه لى... احببت قوته... صموده.... ثوريته... حتى صمته وغموضه وإن تمنيت ان اسمع صوته وأحاديثه كبقية الأطفال.. ان افتح له الباب عند قدومه للمنزل ويوقفنى وترتفع معه ضحكاته وضحكاتى...

تمنيت الكثير، ولكن ذلك الجدار الأصم وقف بين الواقع والتمنى... إنه المستحيل.. جدار عالٍ اصم لا تنفذ منه الكلمات ولا الآهات.. حتى الصراخ يقف امامه عاجزاً ويرتد لصاحبه فيفتته..

غِرت منها... فكلانا أحبه.. ولكنها فهمته

غِرت منها.. لأن كلانا يراه فى أحلامه ولكنها لمسته وسمعته وكثيراً ما حدثته.

غِرت منها لأنها رأت حياته ولم أرَ سوى موته

منذ مولدى.. الأيام متماثله.. الكابوس والموت ليلاً والحياة نهاراً... أتحرك

اتكلم.. ابتسم وفى قليل من الأحيان تملأ ارجاء السماء ضحكاتى... ولكن أبداً لم اكن سعيدة.. حتى الآن لست بسعيدة.. وأبداً لن أشعر بسعادة.. إلى ان يأتى ذلك اليوم الذى يكف فيه عقلى عن التفكير فى تلك الدمعة المترقرقة فى عينيه والذى يخلع فيه قلبى السواد حداداً عليه...

ترى هل فى يوم سأشعر بالسعادة؟؟

ربما.. واغلب الظن ان ذلك اليوم سيكون يوم يقف عقلى ولا ينبض قلبى...

إنه الموت... إإبنة موت انا؟؟ وُلدت فى كنفه... وعشت به... ومصيرى إليه؟!

●

البـــرص

عصام الدين أحمد امين ـ الفيوم

برص يعيش.. يعيش بشق.. اسفل جدار الحمام فى بيت الأسرة القديم.. اسرة ... اصغر أبنائها، كانت دوار العمدة، باب البلدة المفتوح. الآن.. هى معرضة لكل دواعى الانهيار. جدرانها متصدعة متساقطة الطلاء، سقفها غير مستو فى أى موضع منه ولو

بحكم الصدفة وأيضاً... يعيش بجحر أسفل جدار الحمام برص.. يعيش!

ـ لا اجرؤ على دخول الحمام... ثم ماذا لو ان لدينا ض... وراوه؟!..

زوجتى تراه مرعباً... دائماً، وتخشاه اكثر من اى شـ... وتصرخ.. تصرخ كلما تراه تطلب منى قتله رغم أنـ... ـده اللحظة ـ لم اره ولو لمرة يتيمة او خاطفة او سريعة ... تلح ... قبل ان تغادر الدار وهو شرطها.. هوا.. للرجوع!

ـ اختر لك خيره... انا او البرص!..

ـ البرص!..

فى البدء، عندما الحت، لم اكن استشعر فى الأمر ما يضير. استشعرت فيه شيئاً غريباً عنى ولا يهمنى. تصنعت.. ماذا تصنعت؟! اللامبالاه؟! ربما!، حتى.. أجحفت فى إلحاحها وبدا الأمر ثقيلاً وليس فيه فى النهاية ما يضير، قررت التخلص منه.. البرص.

قضيت ليلة كاملة بين جدران الحمام قضت هى علىّ... هىّ!.. أن انتظره طويلاً حتى يخرج منْ مكمنه بدا هو ـ بكل الخبث ـ محجماً عن الخروج. غفوت وتهيأ لى انى .. انى رايته. انتترت فزعاً وحملقت... حملقت بعينىّ فلم اجد شيئاً، وفطنت إلى غفوتى. ناديت عليها.. ناديت بأعلى صوتى. لم تجب، فناديت بصوت أعلى. جاءتنى تحمل بين جفونها آثار النوم

ـ أين هو؟!.. إنه لا يظهر!..

ـ ها هو!.. أصبحت لا ترى؟!!..

أشارت نحو بقعة، مكان قطعة من الطلاء تساقطت.. بقعة طولية. فبدا سطح الجير المصفر المحبب تظهر.. برص. أصرت هى على انه البرص. وليس فى إمكان البرص مهما كان، أن يكون رقعة من الجير المحبب «الحرش» ومهما بدا من قطعة الجير انها هو اردت أن اثبت لها انتزعت فردة البلغة من قدمى اقتربت من الحائط. صفعتها بالبلغه.

ـ انظرى!..

ـ... لم يحدث أن وقع اى برص، ولا رايته هارباً نحو اى مكان ... ربما راته ـ هى!.. ليس هو لكن قطعة الطلاء ايضاً.. لـ...

ـ لابد أنه هرب إلى مكمنه!..

ـ وأين؟!..

اشرت نحو الشق الواسع اسفل الجدار القديم، كان حلقه الأسود الفاغر يلتهم مقدمة الفرده الثانية، وحتى نصفها تقريباً فكيف إذن دخل... البرصُ.. الشق؟!

ـ يا خيبتى فيك... لا تقدر على برص؟!..

ـ وماله البرص؟!..

توقفت محاولاتى.. كل محاولاتى التى اثبتت بما لا يدع داعٍ للشك، عدم وجود اى برص فى اى شق من الشقوق بجدار الحمام.. حمام بيت الأسرة وبدات امام إصرارها.. هى!.. على وجوده، استجنّها ذكرتها، كيف أن عمة لها جُنت وكانت تطارد ذباب القرية فوق اكوام الروث.

ـ تعيرّنى؟!.. أنت؟!..

ثم اصرت على وجوده.. البرص. قالت إنها راته واننى لو.. لو كنت عاقل او على احسن الفروض مبصر، لكنت ـ مثلها ـ رايته. إزاء إصرارها وجدتنى مضطراً للدفاع عنه.. مضطراً، فما ضير وجوده، وهو البرص. فيما يؤذينا، لما تربى فى قلبها عدواته من حقه.. حقه!.. هو أن يعيش كنت أبغى إغاظتها فاقول لها: إنه بالنظر إلى حاله بيتنا.. بيت الأسرة القديم، ربما يكون هناك آخر فى حجرة النوم او المقعد او اى حجرة اخرى. ربما.. ثمة عائلة كاملة منه. لكنها سارعت فغادرت البيت.. بيت الأسرة القديم.. القديم الذى انا آخر أبنائه، الذى يعيش فيه.. برص!.



ماكس ليبرمان ١٨٤٧ - ١٩٣٥

متنزّه أوهلنهورست ١٩١٠

يتجلى فى هذه اللوحة التـأثير الحر والحيوى للفرشـاة عند «ليبرمـان» على أكمل وجـه، حيث يبدو راكبو الزوارق فى نهر (الستر) وفى الأفق البـعيـد تبدو مدينة هامبورج، وقد تم تنفيذ اللوحة من خلال مجموعة من اسكتشات الباستيل فى استديو الفنان فى برلين.





جحيم الشعراء (مقال)

لطفى عبد البديع

الحداثة وما بعد الحداثة (دراسة)

ديقيد لودج

الجدار (مسرحية)

شاكر خصباك

ڤولتير ثمرة عصره (مقال)

مراد وهبه

نحت (قصيدة)

أحمد عبد المعطى حجازى

سندسة الجَسَّد (قصيدة)

حسن طلب

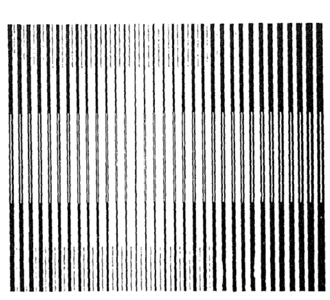


ركيز فى حوار مع المخرج اليابانى كوروسوا

عالة لندن

سرحية غير صهيونية لكاتب صهيونى

صبرى حافظ

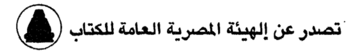




مجلة الأدب والفن

تصدر أول كل شهر





الأسعار خارج جمهورية مصر العربية :

سوريا ٦٠ ليرة ـ لبنان ٢,٢٥٠ ليرة ـ الأردن ١,٢٥٠ دينار ـ الكويت ٧٥٠ فلس ـ تونس ٣ دينارات ـ المغرب ٣٠ درهما ـ البحرين ١,٢٠٠ دينار ـ الدوحة ١٢ ريالا ـ ابو ظبى ١٢ درهما ـ دبى ١٢ درهما ـ مسقط ١٢ درهما .

الاشتراكات من الداخل :
عن سنة (١٢ عددا) ١٨ جنيهاً مصرياً شاملًا البريد .

وترسل الاشتراكات بحوالة بريدية حكومية أو شيك باسم الهيئة المصرية العامة للكتاب (مجلة إبداع) .

الاشتراكات من الخارج :
عن سنة (١٢ عددا) ٢١ دولاراً للأفراد ٤٣,٠ دولاراً للهيئات مضافاً إليها مصاريف البريد . البلاد العربية ما يعادل ٦ دولارات ، وامريكا وأوروبا ١٨ دولاراً .

المراسلات والاشتراكات على العنوان التالى :
مجلة إبداع ٢٧ شارع عبد الخالق ثروت ـ الدور الخامس ـ ص : ب ٦٢٦ ـ تليفون : ٢٩٣٨٦٩١ القاهرة . فاكسيميلى : ٧٥٤٢١٣ .

الثمن : واحد ونصف جنيه .



السنة الثانية عشرة ● أغسطس ١٩٩٤م ● صفر ١٤١٤هـ

هــذا العــدد

أحمد عبد المعطى حجازى

نحــت

لستِ صاحبةَ الجسدِ

إنه كائنٌ لم تكونيه حين دخلتِ هنا فجأةً

وجلستِ على مقعدى

زائرٌ غامضٌ

جاء كالظل متشحاً بثيابكِ

ثم تجرَّدَ لى

وتفرَّدَ فى ركنِه المفردِ

بيت الجبلى ـ من أعمال الفنان ترافرتين ـ رخام أبيض

فاتركيه بمفترق الوقت، وابتعدى

سوف أكشف عن سرِّهِ

وأحاورُه بفمٍ ويَدِ

وأُذكِّره بطفولتِهِ،

بالزمان الذى يسبق الذكرياتِ،

وبالكلماتِ التى لا تقالُ،

ولكنها عربداتُ دمٍ فرِحٍ بالصبا

ذاهلٍ عن صباحِ غدٍ ومساءِ غدِ

ولْيكُنْ نَمِرًا جائعًا

سأصبُّ له قدحًا من نبيذٍ،

وأشعل من أجله موقدى

أو يكُنْ فرَسًا جامحاً

تتماوج أعرافُه فى السراب،

سأتبعه فى السراب،

إلى أن أعودَ به آخرَ الأمَدِ

لا أروِّضُهُ

كيف أُمسك بالبرقِ؟

كيف أشُدُّ على جمرةِ الروح بالمسَدِ؟!

بل أُراقصه طيلةَ الليلِ، حتى يعودَ معى فى الضحى

مَرمرًا صاحياً

يتفجَّرُ حُرِّيةً فى المكان

ويرتعُ جذلانَ فى زمنٍ سرمدٍ

كاشفاً عن نقاءِ سريرتِهِ

يتعقّبُ شهوتَهُ

ويلملمها من أماسٍ ضائعة

وحدائقَ موحشة

ويصوّرُ من عريه الداخلى رؤًى

تتجلى مشاهدُها فوق أعضائه

مشهدا يتفتَّحُ عن مشهدٍ .

فى شفوفٍ من الظلِّ والنورِ،

تنهلُّ من فوقهِ مطرا غَسَقياً،

وترسم أنفاسَهُ نبضاتٍ مُنمنمةً

وهو يخلع من نسجِها الحىِّ أو يرتدى

كلّما مدَّ ساقًا،

أو انفلتتْ منه تنهيدةٌ

أو أقام يكشِّفُ عن جيده الناصع الأغيدِ

ويمسِّد من شعرهِ الفاحم الأسودِ

وقف الوقتُ فى لحظةٍ

ثم عاود إيقاعَهُ من جديدٍ

يظلِّل تحت رُبىً غَضَّةٍ

ويشعشع فوق ذُرَى نُهَّدِ

مثل ينبوعِ ماءٍ ترقرق فوق حصًى

فسجا مُعتماً فى الظلالِ،

وأشرق إشراقةَ الزَّبَدِ



قلت للجسد

وقد انطفأتَ فى مدى الليل جذوتُهُ

واستحال إلى فكرةٍ تتماثلُ فى خلَدى

عُد كما كنتَ يا سيدى

غير أنَّ الذى كان لم يَعُدِ!

لطفى عبد البديع

جحيم الشعر

أعجبنى قول الكاتب الأمريكى **وليام فولكنر** : لو لم أخلق لكتب شخص آخر ما كتبتُ، وكذلك **همنجواى وديستوفسكى** وغيرهم، والدليل على ذلك وجود ثلاثة مرشحين لتأليف مسرحيات **شكسبير**، فالشيء المهم هو «**هاملت**» و «**حلم ليلة صيف**» لا من كتبهما بل يكفى أن إنساناً فعل ذلك، فليس للفنان أهمية وإنما المهم هو ما يخلق مادام لا يوجد شيء جديد يمكن قوله.

ومعنى هذا الكلام الذى لا يقوله إلا من كان فى مثل قامة **فولكنر** ومغامرته مع الكون والحياة أن المهم فى قضية الأدب والنقد هو الأدب لا من ينسب إليهم هذا الأدب من الشعراء والكتاب، فالأولوية عند المقارنة والاختيار للشعر لا للشاعر وللرواية لا الروائى وللمسرحية لا المسرحى، لأن المعوّل عليه فى حكم المصير الإنسانى هو خروج هذه الأنواع إلى حيز الوجود بما تحمله من معانى الخلود.

وليت شعرى هل كان يمكن أن يذكر **دانتى** لولا الكوميديا الإلهية أو يذكر **سرفنتس** لولا دون كيخوته؟! فبغير هذه وتلك ما كان لكليهما إلا أن يكون واحداً من آحاد الناس لا يؤبه له ولا يعرفه التاريخ. ومع ذلك فالظاهرة الأدبية لها أيضا دورها الحاسم وتعبيرها المتعالى فى حركة الحياة والوجود، وهى لذلك تصطفى من تشاء من الأفذاذ.

والعبارة المنقولة هى من حسنات أخبار الأدب، إلا أنها من الحسنات اللاتى لا يذهبن السيئات، ولو علم الذين أثبتوها ما تحمله فى طياتها من تناقض مع صنيعهم حيث أضافوا الأدب إلى الأخبار لما أثبتوها لأن إضافة الأدب إلى الأخبار جناية على الأدب.

ولا اعرف بيتا من الشعر حجب آخره أوله مثل قول القائل «وما آفة الأخبار إلا رواتها» فهذا الشطر الثانى من البيت هو الذى بقي على السنة الناس وتنوسى الشطر الأول لأنه كالشاهد الذى يكشف الزيف والاختلاق، وإلا فمن منا يذكر الشطر الأول وصاحبه يجأر كالغيث «همو نقلوا عنى ما لم أقل به» ولكن الرواة والإخباريين (وهم الصحفيون فى الأزمنة القديمة) تآمروا عليه والقوا به فى عالم النسيان، فبقى العجز الذى اختفى ببقائه المجنى عليه وذهب الصدر الذى قيدت فيه الجناية ضد مجهول.

واذكر أن **انطوان الجميّل** رئيس تحرير الأهرام الأسبق الذى لم يسمع به - فيما أظن - أبناء هذا الزمان - لأن تاريخه قبل التاريخ وكان مكتبه فى الأهرام أمسية بمنتدى للمسامرات الأدبية التى يؤمها نفر من الأدباء والشعراء - أخذ يسأل ذات ليلة من يعرف صدر هذا البيت؟ فنظر القوم بعضهم إلى بعض ينتظرون الجواب كان أسبقهم إلى ذلك الشاعر محمد الأسمر الذى كان جزاؤه عشاء من الكباب الذى كان فى تلك الأيام يشيع بقيثاره من بعيد قبل أن يشبع بطعمه اللذيذ من قريب.

أنا أفهم أن يكون للرياضة جريدتها وللحوادث جريدتها، فالأولى يشفع لها رصيدها من النجوم مثل مارادونا وبيليه وأبطال كأس العالم فى هذا العام، والثانية يشفع لها خبر الزوجة التى تقتل الزوج ليصفو لها العيش مع العشيق، أو خبر الراقصة التى تطلب الطلاق من زوجها الطبّال صوناً لجسدها البضّ من أن يلحق به من الأذى ما يلحق بالوالدات والمرضعات تماماً كما فى قصة جى دى موباسّان، أو خبر طبيب الأسنان الذى يخدّر صيارفة سكة الحديد بأحدث طرق التخدير وغير ذلك من الأخبار التى لا تخطر لأجاثا كرستْى على بال.

ولكنى لا أفهم أن يكون للمشتغلين بالأدب أخبار كأخبار هؤلاء، أم أن كل ما يراد هو إشباع فضول الطفيليين كيفما اتفق كيفما تشبعهم مسلسلات التليفزيون.

ولو لم يكن للأخبار التى تساق عمن يتعاطون الأدب من سيئات إلا أنها تغرى الكبار قبل الصغار بالتهافت على دوائر الضوء وبؤرة تهافت الفراش على النار لكان ذلك وحده من الآثام التى لا تحتمل الغفران.

ثم من الذى أغرى الشعراء والمتشاعرين بأن يسوّدوا الصفحات الطوال فى المناجزة والصيال حتى فاقوا من يضرب بها المثل فى ذلك حين يقال «هبْلة ومسكّوها طبله» ولسان حالهم يقول ليذهب القراء إلى الجحيم وما الجحيم إلا جهنم الشعر كلما دخلت أمة لعنت أختها وفى جهنم متسع للجميع.

أو ليست شهوة الكلام هى التى أنْست القوم فضيلة التواضع ونسوا معها أيضا أن زمان العبقرية وأن الأدب إشكال لغوى يستوى فيه الكاتب والناقد.

وقديما كانت علوم الأدب عند العرب لا تدخل فيها أخبار الشعراء، فهذه بابها التاريخ والتاريخ له شطران أحدهما الحوادث والآخر الوفيات وشطر الوفيات يضم ما يعرف بالسير والتراجم ومظانه كتب التراجم والطبقات، أما الشعر فبابه اللغة والنحو والبلاغة وغيرها من العلوم التى كانت تعرف بعلوم الأدب وهى تسمية لا يوجد أصح منها بمقاييس العصر الحديث.

وقد كان يمكن أن نستغنى بهذا عن كلام **فولكنر** مع ما فى الترجمة التى نقلناها من ركاكة يشوبها الخطأ، فقد جاء فيها إن لم أكن قد خلقت (كذا) لكتب شخص آخر، وهذا خطأ صوابه ما أثبتناه حيث قلنا لو لم أخلق لكتب شخص آخر، فإن الشرطية. لا تستعمل فى هذا الموضع وإنما الذى يستعمل لو وهو حرف امتناع لامتناع، أى امتناع الجواب لامتناع الشرط، فامتنع أن يكتب إنسان آخر «العجوز والبحر» لأن **همنجواى** هو الذى كتبها وكان فى عداد المخلوقين، وكذلك يقال فى غيره من كتاب القصة والمسرح امتنع أن يكتب غيرهم ما كتبوا لأنهم وُجدوا وأمكنهم أن يكتبوا ما يشاءون والفرق بين العبارتين الإنجيلزية والعربية هو فرق بين منطقتين، فلكل لغة منطقها الذى ينبغى مراعاته وإلا ساءت الترجمة وانقلب الكلام إلى رطانة وترجمة ركيكة كالذى يقع من المتشاعرين الذين لا يحسنون العربية إذ لا تقف من لغتهم إلا على شىء شبيه بلغة **داليدا** التى أراد لها **يوسف شاهين** فى فيلم اليوم السادس أن تقوم بدور الفلاحة وتتكلم بكلام الفلاحات مع الفرق بين **داليدا** صاحبة الصوت الرخيم وصاحبنا صاحب الصوت الأجش.

ونعود إلى ما كنا فيه من صنيع القدماء بعد هذا الاستطراد فنقول إنه لم يفسد علينا هذا المنهج من اقتران اللغة بالشعر إلا ما ترامى إلينا من تاريخ الأدب الذى روّجه فى بدايته الأساتذة المستشرقون فى الجامعة المصرية القديمة وكأنه فرع من التاريخ العام على نسق الآداب الأوروبية التى شاعت فى الدوائر العلمية بأوروبا فى العصر الذى يعرف بعصر التاريخ ثم انتشر بعد ذلك واستفاض فيه التأليف وكثر فى الجامعات والمدارس وبين عامة المثقفين من القراء، ولا يخرج عن أن يكون تصنيفاً يوهم من يطالعه أنه بإزاء تاريخ تلاءمت أجزاؤه ويفضى بعضه إلى بعض فى فصول وأبواب وهو فى حقيقته تلفيق فى تلفيق يضم شذرات من الجغرافية والتاريخ وعلم النفس وعلم الاجتماع وغيرها من المعارف التى توارى فيها شعر الشعراء لأنه توارى فى أخبار ممدوحيهم من الحكام والأمراء وما ظنك بشعر مفاتيحه فى المديح والهجاء والغزل والرثاء، وهل يبقى من الشعر شىء بعد أن يرد إلى هذه الأغراض؟!

ثم جاءت الرومانتيكية وتوابعها من الرومانتيكية الجديدة وغيرها من صور الاستطيقا الحديثة وهى استطيقا ذاتية لاهمّ لها إلا مطاردة اللغة الشعرية وتجاوز القصيدة للوقوف على مضمون المعرفة والتجربة الوجدانية المباين للألفاظ والسابق عليها طمعاً فى الكشف عن سر العمل علي ما يظهر فى نفس الشاعر.

وليس وراء الذاتية التى تعددت صورها فى النقد العربى الحديث إلا تحلل القصيدة تحت وطأة الذات العملاقة التي تستوعب كل شىء ويصدر عنها كل شىء.

ولا نطيل الوقوف عند نقد هذه الآراء لأن الذى يعنينا هو وجود العمل الأدبى، ولا نعلم أحداً بلغ بهذا الوجود غايته مثل **هيدجر** فالعمل الفنى عنده من حيث كذلك إنما يعزى إلى الملكة التى تتفتح بواسطته ولا يوجد إلا فى هذا الانفتاح وليس تمامه فى ذاته منعزلاً عن غيره وإنما يتحقق له ذلك فى نطاق العلاقات التى تتعالى على وجوده العينى لتضمه إلى العالم الذى يكتنفه وقد كانت توجد قبل ظهوره كائنات أخرى لكن العمل الفنى هو

الذى يلقى عليها نوعاً من الضوء ويستحيل إلى مركز يؤلف بينها ويجعل منها عالماً من العوالم.

وقد مثل لذلك بمعبد إغريقى لعله **بايتسوم**، فالمعبد وقد أقيم لأغراض دينية ترتبط به جميع اللحظات المتعالية لشعب يتحكم الإله بوجوده فى مصيره، غير أن المعبد باعتباره عملاً من الأعمال المادية كان من شأنه إحداث التغيير فى المنظر الطبيعى، فالحجر بضوئه يظهر ضوء النهار واتساع آفاق السماء وظلام الليل، فى ثباته يتجلى الفضاء الذى لا يرى، وجمود العمل الفنى يقابله هدير البحر وبهدوئه يظهر صخبه، فالمعبد يضفى علي الطبيعة التى تعرفها وضوحاً وبروزاً لم يكونا لها من قبل، ثم إن المجال الطبيعى من جهة أخرى يؤدى إلى تحديد السطوح وأحجام الحجر الذى شيد منه المعبد، وفى هذا التفاعل بين أوجه التأثر وضروب المقابلة يحيا كل شىء وينمو.

والشعر عند **هيدجر** قوامه من الكلام الذى لا ينبغى أن يؤخذ مأخذ الأداة التى يتحقق بها الاتصال بين المتكلمين ويقع الفهم والإفهام بل الكلام يطابق ما يعرف عادة بالوعى الإنسانى ولا يوجد الوعى إلا مع إمكان الكلام وخلق اللغة، ولا شىء يسبغ على الإنسان الوعى بنفسه وبما فى العالم سوى تسمية الأشياء كلها كبيرها وصغيرها، فالكلام واللغة مجال يعمل الشعر فيه عمله غير أنه لا يأخذها مأخذ المادة المصنوعة بل يدخل اللغة فى حيز الإمكان.

فالشعر لا يتلقى اللغة قط مادة يتصرف فيها كأنها معطاة له من قبل بل الشعر هو الذى يبدأ بجعل اللغة ممكنة، الشعر هو اللغة البدائية للشعوب والأقوام وإذاً فيجب أن نفهم ما هية اللغة من خلال ما هية الشعر.

الشعر عنده هو الأساس الذى يقوم عليه التاريخ وليس زينة تصاحب الوجود الإنسانى ولا مجرد تعبير عن روح الثقافة.

ودليله على ذلك أخذاً مما يذهب إليه **هلدرن** أن الشعر حوار لأننا نحن البشر حوار «يستطيع كل منا أن يسمع الآخر، وإمكان الكلمة يقتضى بالضرورة القدرة علي الكلام والقدرة على السمع وكلاهما يرقى إلى أصالة الكلمة ذاتها.

فالشعر كالفن قوامه الترامى إلى الإلهى واللانهائى أنه ينزل منزلة البديل عن فناء الإنسان، ومن ثم كان موقظاً لظهور الحلم وما وراء الحقيقة فى مواجهة الحقيقة الصاخبة الملموسة التى نعتقد أننا مطمئنون إليها والأمر على خلاف ذلك فإن ما يقوله الشاعر وما يأخذه موضوعاً هو الحقيقة.

ديفيد لودج
ترجمة: السيد إمام

الحداثة .. وضد الحداثة وما بعد الحداثة

إن جانباً من جوانب التحامل على أساتذة اللغة الإنجليزية الأكاديميين هو عدم وجود شيء ذى صعوبة خاصة فيما يعملون. أما الجانب الآخر، فهو أنهم بمحاولتهم إضفاء لون من الصعوبة على ما يقولون، فإنهم يفسدون المتع البريئة للقراء العاديين، الذين يعرفون ما يحبون ويستمتعون بما يقرءون. ومن العسير بمكان إيراد الأمثلة الدالة على هذا الموقف من النقد الأكاديمي. ولنأخذ هذا المقتطف من كاتب معاصر معروف هو «د. هـ. **لورانس**»:

> «لا يعدو النقد الأدبى أن يكون عرضاً مبرراً للمشاعر التى يحدثها الكتاب فى الناقد الذى يتصدى لنقده. ولا يمكن للنقد أن يكون علماً بحال من الأحوال. إنه فى المقام الأول شخصى جداً، ويعنى فى المقام الثانى، بقيم يتجاهلها العلم. ومحكه هو الشعور، لا العقل. إننا نحكم على عمل ما من أعمال الفن بتأثيره على إحساسنا الأمين والحيوى، ولا شيء آخر. وما كل هذا الهراء عن الأسلوب والشكل، وكل تلك التصنيفات والتحليلات العلمية الزائفة للكتب بطريقة تقلد ما يحدث فى عالم النبات، سوى أشياء غير ذات صلة. وغالباً ما تمثل رطانة مملة.

ويداخلنى الشك فى أن عدداً من القراء سوف يتعاطفون بطريقة خفية، أو شبه خفية، مع عاطفية «**لورانس**» المفرطة. غير أنه يتوجب علىَّ أن أقوم بإقناعهم بخطئه أو على الأقل بخطأ استنتاجاته. والفقرة التى اقتبستها والتى يفتتح بها «**لورانس**» مقاله عن «**جون جالزورزى**» الذى ظهر سنة ١٩٢٨، تعد

خصيصة مميزة من خصائص المؤلف من حيث هجوميتها العنيفة، وتطرفها المتزايدين كلما واصلت تقدمها. والفرضية الافتتاحية عادلة بما فيه الكفاية: **«النقد الأدبى، لا يعدو أن يكون عرضاً مبرراً للمشاعر التى ينتجها الكتاب فى الناقد الذى يتصدى لنقده»** غير أنى أزعم وأعتقد أن معظم نقاد الأدب الأكاديميين سوف يشاركوننى نفس الرأى، بأنه لو تم تبرير العرض الأدبى، بلغة **«لورانس»** فإن ذلك يعنى وجوب اشتماله على التصنيف والتحليل اللذين قام **«لورانس»** باستبعادهما فى ازدراء. وكذا سوف يشتمل على قدر من الرطانة التى أشار إليها.

ولا يوجد كتاب مثلاً ينطوى على معنى فى ذاته فى فراغ. إن معنى أى كتاب هو نتاج اختلافاته وتشابهاته مع كتب أخرى، وسوف يكون من العسير علينا أن نقرأ رواية ما، لا تتشابه مع غيرها من الروايات. ولن تكون لدينا الرغبة فى قراءة هذه الرواية إذا ما كانت تختلف عن كل ما عداها من روايات. وأى قراءة صحيحة لنص من النصوص، يجب أن تتضمن من ثم التعرف عليها وتصنيفها فى علاقتها بنصوص أخرى، طبقا للمحتوى، والجنس الأدبى، والصيغة والفترة الزمنية، وهكذا. والتصنيف الأدبى فى الحقيقة لا يمكن بأى حال من الأحوال أن يرقى إلى مستوى الدقة التى تُحدث فى عالم النبات. ذلك أن الأخير، لا يملك التأثير على المبدأ الرئيسى. إن تصنيف الحقائق العلمية فى مجموعات ومقولات أكبر (ولنأخذ الحيوان، والنبات والمعادن كمثال) هو عمل أولى من أعمال الذكاء البشرى، والذى بدونه لا يمكن فهم الطبيعة أو الثقافة. وبالمثل، ومع قبولنا بما ذهب إليه **«لورانس»**، من أن المبدأ الأساسى للنقد الأدبى هو ما يؤثر به الكتاب فى قارئ مفرد، فإن حقيقة هذا التأثير أو «الشعور» كما يدعوه، إنما يتم إنتاجه عن طريق اللغة واللغة وحدها. وهذا يعنى أنه لن يكون بمقدورنا أن نفسر الطريقة التى يعمل بها هذا الشعور، ما لم يكن لدينا شىء من الفهم «للأسلوب» أو «الشكل» وباختصار فإنه بغير أن تكون لدينا فكرة ما عن الأدب كنظام من الإمكانات، تمثل متُن الأعمال الأدبية جزئيا أحد تحققاتها، فإن نصيحة **«لورانس»** للنقاد بالاعتماد على إحساسهم الأمين والحيوى ولا شىء غير ذلك، هو نفسه الذى يمكن أن ينتج هذا اللغط الذى يتحدث عنه، وعلى الأخص من جانب أولئك النقاد الذين يملكون شعوراً أقل عمقاً، ومهارات بلاغية أكثر محدودية، من تلك التى كان يتمتع بها **«لورانس»** نفسه.

وما أنوى فعله هنا، بطريقة مبسطة، ومنهجية بالضرورة، هو اقتراح بعض الطرق التى يمكن عن طريقها ترتيب وتصنيف الكم الهائل من النصوص التى تشكل متن الأدب الإنجليزى الحديث. وهو إن أحببت نظرة إجمالية للتاريخ الأدبى للحقبة الحديثة، التى أفترض أن عمرها يقرب الآن من مائة عام. غير أن ما أرغب فى عمله هو تاريخ للكتابة أكثر منه تاريخ عن الكتاب، تاريخ للأسلوب والطريقة والصيغ الأدبية لما يدعوه النقاد الفرنسيون المعاصرون «الكتابة ecriture » وسوف يعكس هذا العمل ميلى إلى الرواية إلى حد ما، وإلى تجاوز الحدود القائمة بين الأدب الإنجليزى والأدب الأمريكى، وفى تطبيقى لمفاهيم ووسائل للتحليل مستقاة من التقليد الأوروبى فى اللسانيات، والبوطيقا.

ولقد قمت باستدعاء هذا التقليد بالفعل عندما قمت بوصف الأدب باعتباره نظاماً من الإمكانات يمثل متن الأعمال الأدبية جزئيا أحد تحققاته. إذ أن ذلك أساساً هو التمييز الذى قام به «**دى سوسير**» بين اللغةLangue والكلام Parole أى، اللغة، وأحداث الكلام الفاعلة فى تلك اللغة. وقد عرف «**سوسير**» العلامة اللغوية، أو الكلمة، على أنها وحدة الدال (أى الصوت أو الرمز المكتوب للصوت والمدلول ٠أى المفهوم) وأكد أن العلاقة بين الدال والمدلول علاقة اعتباطية. أى أنه لا يوجد سبب طبيعى أو منطقى يفسر السبب الذى يشير به الصوت (قطة) إلى ذلك المخلوق الذى ندعوه «قطة» وكذلك الحال مع الصوت (كلب) الذى نشير به إلى المخلوق الذى نسميه «كلبا» وسوف تقوم اللغة الإنجليزية بأداء عملها بنفس الكفاءة لو تبادلت كلمتا «قطة» و«كلب» موقعيهما فى النظام طالما كان كل الذين يستخدمون هذا النظام على دراية بهذا التغيير، وهذه النواة الاعتباطية التى تقع فى قلب اللغة تعنى أن العلاقة بين الكلمات داخل النظام، وليس علاقتها بالأشياء، هى التى تظهر بأن المشابهة بين الكلمات والأشياء لا تعدو أن تكون وهماً. وإذا كانت اللغة هى التى تهيئ النموذج لكل أنظمة العلاقات، فسوف يكون لذلك مغزاه العميق فيما يتعلق بالثقافة ككل. وباختصار فإن ذلك يشير إلى أولوية الشكل على المضمون والدال على المدلول.

إن إحدى الطرق المتبعة فى تعريف الفن الحداثى والأدب الحداثى، بصفة خاصة، هى القول بأنه الفن أو الأدب الذى قبل، أو توقع بطريقة حدسية، نظرة «**سوسير**» إلى العلاقة بين العلامة والواقع. لقد أدارت الحداثة ظهرها للفكرة التقليدية للفن، باعتباره محاكاة واستبدلتها بفكرة الفن باعتباره نشاطا ذاتيا مستقلاً. وأحد الشعارات التى تميز هذه النظرة، هو تأكيد «**والتر باتر**» بأن «**جميع الفنون تطمح إلى بلوغ حالة الموسيقى**» الموسيقى التى تعتبر من بين كل الفنون قاطبة، الأكثر نقاء من ناحية الشكل، والأقل مرجعية، والتى يمكن القول بأنها نظام من الدوال بلا مدلولات.

ولقد كان المبدأ الرئيسى لعلم الجمال، قبل الحقبة الحديثة هو أن الفن محاكاة للحياة وبالتالى فهو استجابة لها. إن على الفن أن يخبر بحقيقة الحياة ويسهم فى جعلها أفضل أو على الأقل أكثر احتمالاً، ولقد تضاربت الآراء بالنسبة لنوع المحاكاة المطلوبة وعما إذا كانت محاكاة للحقيقى أو المثالى غير أن الفرضية الأساسية القائلة بأن الفن محاكاة للحياة هى التى سادت فى الغرب منذ العصور الكلاسيكية وحتى أواخر القرن الثامن عشر، عندما بدأت نظريات الخيال الرومانتيكية فى التصدى لها والتمرد عليها، ثم تم مؤازرة نظرية المحاكاة مؤقتاً مرة أخرى عن طريق الإنجاز البارز الذى حققته الرواية الواقعية فى القرن التاسع عشر. غير أنه مع نهاية القرن، كانت هذه النظرية قد انقلبت رأساً على عقب. «**الحياة محاكاة للفن**» هكذا أعلن «**أوسكار وايلد**» وكان يعنى أننا نقوم بتأليف الحقيقة التى نتخيلها وذلك من خلال أبنية ذهنية ذات أصل ثقافى وليس طبيعيا، وأن الفن قادر على تغيير وتجديد هذه الأبنية عندما تصبح غير ملائمة أو مقنعة. ويتساءل «**وايلد**» من أين كنا نحصل على هذا الضباب البنى الرائع الذى يهبط زاحفاً على شوارعنا، مغيماً

المصابيح ومحولا المنازل إلى أشباح وحشية خرافية، إن لم يكن بفضل التأثيرية.

غير أنه لو كانت الحياة محاكاة للفن فمن أين جاء الفن إذن؟ وتكون الإجابة: من فن آخر، وعلى الأخص، الفن الذى ينتمى لذات النوع. إن القصائد لا تصنعها التجربة، إنما تصنعها قصائد أخرى، أى يصنعها التقليد الذى يعيد تشكيل إمكانات اللغة لكى تتلاءم مع غايات شعرية يتم تعديلها بكل تأكيد عن طريق التجربة الخاصة للشاعر الفرد، وليس تغييرا مباشرا عنها. وربما كانت مقالة «**ت. س. اليوت**»، «**التراث والموهبة الفردية**» أشهر عرض لهذه الفكرة، غير أنه يمكن العثور بسهولة على تنويعات عديدة لهذه الفكرة فى كتابات **مالارميه، وييتس، وفاليرى**. قد أنتجت هذه النظرية شعراً من النوع الذى نطلق عليه رمزياً، وهو الشعر الذى يميز نفسه عن الخطاب المرجعى العادى، من خلال الانزياح العنيف والتحولات الأسلوبية والنحوية واللفظية المحيرة فى مجال اللغة. شعر يكتسح فيه الإيحاء con-notation التقرير أو التعيين denotation ويخلو من أى ذرى سردية أو منطقية، وإنما على رموز وصور شديدة الحساسية، موحية وغامضة.

وظهور الرواية الحداثية، كان أقل بطئاً وأكثر تدرجاً، بسبب الإنجاز المؤثر للرواية الواقعية فى القرن التاسع عشر، وهو ما تجلى فى فرنسا أولاً، ثم فى انجلترا بعد ذلك، فى أعمال **جيمس، وكونراد، وجويس، ولورانس** بطريقة العاطفية المفرطة الحساسية، وكان بمثابة محاولة للقبض على الحقيقة فى الرواية السردية، مصحوباً بدرجة من درجات الكثافة، جرفت الكاتب نحو الجانب الآخر من الواقعية والأسلوب النثرى للكاتب، بغض النظر عن عادية وابتذال التجربة التى يقوم فيها بدور الوسيط، نثر عال جداً ومصقول بطريقة زائدة يكشف بها عن أن يكون شفافاً، ويلفت الانتباه إلى ذاته، وذلك عن طريق الانعكاسات المشرقة التى تومض تحت سطحه، ويتبنى الروائى لنوع من الواقعية تنأى بنفسها عن العالم التجريبى المبتذل لضوء النهار باتجاه الوعى أو اللاوعى الفردى ثم فى النهاية اللاوعى الجمعى، مسقطة من حسابها الأبنية السردية التقليدية، للتتابع الزمنى، والسبب والنتيجة المنطقيين، باعتبارها أبنية زائفة لا تتفق مع الطبيعة الأساسية والفوضوية والمعطلة للتجربة الذاتية، فقد وجد نفسه أكثر اعتماداً على الأهداف والوسائل الأدبية التى تنتمى لعالم الشعر، وبخاصة الشعر الرمزى منه على النثر: مثلاً، الإشارة إلى النماذج الأدبية أو الأسطورية العليا، وتكرار الصور، أو الرموز، وغيرها من الموتيفات، وهو الذى أطلق عليه ا.م. **فورستر**، من خلال إشارة أخرى إلى الموسيقى، الإيقاع فى الرواية.

ولقد أضحت هذه الخصيصة المميزة للشعر والرواية الحداثيين مألوفة بدرجة كافية. ومع ذلك، فليست كل كتابة تم إنجازها فى الحقبة الحديثة، حداثية. ولا يزال هناك فى عصرنا نوع واحد على الأقل من أنواع الكتابة، قمت بوصفه فى عنوانى على أنه ضد حداثى، وذلك لافتقارى إلى مصطلح أفضل. وهذا النوع من الكتابة، يواصل التقليد الذى قامت الحداثة بالثورة عليه. وبرغم أن الواقعية التقليدية التى تم تعديلها بشكل مناسب لكى تأخذ دورها فى التغيرات التى طرأت على المعرفة

البشرية والظروف المادية لا تزال ذات قيمة وقادرة على الحياة والنمو. ولا يطمح الفن ضد الحداثى فى بلوغ حالة الموسيقى وإنما يطمح بالأحرى إلى بلوغ حالة من التأريخ. ونثره لا يقترب من الشعر، وإنما شعره هو الذى يقترب من النثر. إنه ينظر إلى الأدب باعتباره مبلغا للحقيقة التى تسبق فعل التواصل وتستقل عنه فى الوقت ذاته. وفيما يتعلق بإعلان «**وايلد**» النصف جاد، بأن تصورنا الضباب إنما نستمده من التأثيرية، فإن ضد الحداثيين، يرددون بأنه على العكس من ذلك قد تم استقاؤه من الرأسمالية الصناعية التى شيدت مدناً كبيرة لوثت أجواؤها بدخان الفحم، وأن واجب الكاتب يكمن فى توضيح هذا الترابط السببى أو، إن كان لزاماً عليه أن يركز على تأثيرات الضباب البصرية المشوهة، فعلى الأقل، يجعل منها رموزاً للتشوه الأساسى الذى أصاب الطبيعة البشرية، كما فعل «**ديكنز**». تعطى الكتابة ضد الحداثية إذن، أولوية للمضمون، وتنزع إلى أن تكون نافدة الصبر مع التجريب الشكلى الذى يحجب ويعوق التواصل. والنمط اللغوى الذى تشتمل عليه، نقيض النموذج السوسيرى، ويمكن التمثيل له بنصيحة جورج **أورول** للكتاب فى مقالته «**السياسة واللغة الإنجليزية**»:

> «إن ما نحتاج إليه قبل أى شىء، هو أن ندع المعنى يختار الكلمة، وليس العكس.. وربما كان من الأفضل تنحية الكلمات جانباً بقدر الإمكان، وأن نقوم بتوضيح المعانى بالقدر الذى يمكننا من اختيار، وليس بقبول، عبارات يمكنها تغطية هذه المعانى بطريقة أفضل...

وليس أسهل من تفنيد فكرة «**أورول**» القائلة بإمكانية التفكير بغير مفاهيم لفظية. غير أن مغالطاته لا يمكن لها بالضرورة أن تقوض صحة كتاباته. وكان يمكن **لإريك بلير** Eric Blair [1] بغير هذه العقيدة الساذجة فى إيجاد الكلمة المناسبة لمعنى سابق الوجود، أن يخفق فى خلق هذه الشخصية الأمينة تماماً، والمعتمد عليها، للمؤلف المخبر بالحقيقة. ألا وهو «**جورج أورول**» وكان يغدو من السهل، والحمق معاً، إثبات أن «**فيليب لاركن**»، إما أنه يخدع نفسه، وإما أنه يحاول أن يخدعنا، عندما يقول: «إن الشكل لا يمثل بالنسبة لى أهمية كبيرة. والمضمون هو كل شىء» لقد قدم الكتاب ضد الحداثيين، وبطريقة جافة عرضا محدود القيمة فى الحقبة الحديثة، كجماليين ومنظرين. وحتى يميزوا بينهم وبين الحداثيين، فقد رضخوا للسذاجة، أو لمواقف زائفة ومحافظة من العملية الإبداعية. وهذا ينطبق مثلاً على «**هـ. ج. ويلز**» و«**أرنولد بينت**»، اللذين ينتميان إلى حقبة مبكرة، كما ينطبق على «**أورول**» و«**لاركن**» فيما بعد. إن الكتابة ضد الحداثية أكثر طرافة من النظرية التى تؤيدها. أما فيما يتعلق بالكتابة الحداثية فالأمر على العكس تماماً.

ولا يواصل هذان النوعان من الكتابة (الحداثى وضد الحداثى) فقط بقاءهما، فيما أزعم، فى حقبتنا الحديثة، وإنما بإمكاننا أن نرصد أيضاً وجوهاً مختلفة لهيمنة نوع من هذه الأنواع على الآخر، ولقد جاءت الحداثة إلى إنجلترا لأول مرة عند نهاية القرن التاسع عشر، فى كتابات «**وايلد**» ومن نطلق عليهم **كتاب الانحطاط** Decadents [2] وكتابات «**ييتس**»، و«**كونراد**» ثم «**هنرى جيمس**». وفى العقد الأول ونصف القرن

العشرين بدا أن هناك رد فعل ضد الموجة الجديدة (**الطليعة** vante- garde)، العودة من جديد إلى الصيغ الأدبية الأكثر تقليدية وسذاجة. وكان شعراء هذا الاتجاه الناجحون والبارزون هم: «**كيلنج**» و«**هاردى**» و«**بردجس**» و«**نيوبولت**»، و«**الجورجيون**» من أمثال **روبرت بروك**. وتم إهمال «**جيمس وكونراد**»، ولم يتمكن **جويس** من نشر أعماله وابتعد «**ييتس**» عن عرفه الرمزى، باتجاه شعر عار تقريرى يتعلق بالأحداث اليومية وكانت هذه هى الفترة التى أخذ فيها **إزرا باوند** على عاتقه مهمة الحداثة، وتجلى ذلك بصفة خاصة عبر الإعلاء من شأن «**ت. س. اليوت**»، و«**جويس**» اللذين قابلهما **باوند** عام ١٩١٤. وربما كانت الحرب التى بدأت فى نفس العام، والتى أحدثت هذا الانقلاب الثقافى والاجتماعى والسيكولوجى الضخم، هى التى هيأت المناخ المناسب لاستقبال فن الحداثة. وشاهدت فترة ما بعد الحرب مباشرة، ظهور روائع مثل: **البجعات البرية - فى كولز** The wild swans at Cools **ونساء عاشقات، والأرض الخراب، ويوليسيس، والطريق إلى الهند، ومسز داللوى**. وظهرت هذه الأعمال على مدى سنوات قليلة من ظهور بعضها البعض. ومن المؤكد أن الحداثة هى التى هيمنت على فترة العشرينيات. غير أنه فى الثلاثينيات، بدأ البندول يتأرجح للخلف فى الاتجاه المضاد ووجه الكتاب الصغار لهذا العقد من ذوى الاهتمامات السياسية، مثل «**أودن**» و«**اشروود**»، و«**سيندر**» و«**ماكنيس**»، و«**داى لويس**»، و«**ايوارد**»، انتقاداتهم للكتاب الحداثيين للجيل السابق، على مزاعمهم الثقافية النخبوية، ورفضهم الانخراط فى الشئون العامة أو المشاركة البناءة فى قضايا العصر، وإخفاقهم فى التواصل مع الجمهور العريض. وكتب «**لويس مكنيس**» عام ١٩٣٨: «لقد عاد شعر «**التوقيعات الجديد**» New signatures مرة ثانية إلى التفضيل اليونانى للإبلاغ والتقرير. والمطلب الأدبى هو أن «نعثر على شىء يقال ثم تأتى فى المرتبة الثانية كيفية قول هذا الشىء بأفضل طريقة ممكنة» وهى نفس أفكار «**أورول**» العاطفية. لقد عادت الهيمنة من جديد للواقعية فى الثلاثينيات . وفى سنة ١٩٣٩ يعلن «**ستيفن سبندر**» فى كتيب صغير بعنوان «الواقعية الجديدة» (توجد اليوم نزعة بين الكتاب للعودة إلى الواقعية، ذلك أن مرحلة التجريب الشكلى قد أثبتت عقمها) ونفض الكتاب الممثلون لهذا العقد (**اورول واشروود، وجرين وWaugh**) عنهم نفوذ الرواية الحداثية بكل ميولها الأسطورية والشعرية، وصقلوا الرواية التقليدية بتقنيات تعلموها من السينما، ولم يعد التاريخ كما وصفه «**ديدالوس**»، كابوسا يحاول الكاتب الاستيقاظ منه، وإنما مشروعا يتوق إلى المشاركة فيه، وهيأت الحرب الإسبانية الفرصة النموذجية لذلك، ومالت كتابات الثلاثينيات إلى أن تصوغ نفسها فى أنماط تاريخية للخطاب، مثل السيرة الذاتية والمشاهدات، وأدب الرحلات (**رحلة إلى حرب** Journey to war ، **خطابات من ايسلندا** Letters from Iceland ، **الطريق إلى ويجان بيير** The Road to Wiganpier ، **ورحلة بدون خرائط** Journey without Maps **صحيفة الخريف** Autumn Journal، **يوميات برلين** Berlin Diary وكلها عناوين دالة على هذا الاتجاه فى فترة ما بعد الحرب العالمية الثانية.

وفى الأربعينيات، وبعد الحرب العالمية الثانية، تأرجح البندول للوراء مرة ثانية، ليس بشكل كامل، وإنما بدرجة ملموسة، نحو قطب الحداثة من جديد. والقول بأن الرواية الإنجليزية قد عادت لاستئناف التجريب قول مبالغ فيه. إنما الأمر المؤكد هو عودة «**الكتابة الخالصة**» والاهتمام بنقل الحساسية الفردية على حساب التجربة الجماعية، وحدث إحياء عظيم «**لهنرى جيمس**»، وكان «**تشارلز موجان**» فى ظن الكثيرين، هو خليفته المعاصر. وحدث ابتهاج عظيم بالإحياء الواضح للدراما الشعرية، وبخاصة أعمال «**إليوت وكرستوفر فراى**»، وكان «**ديلان توماس**»، الذى واصل التقليد الحداثى للشعر على طريقته الخاصة أكثر الشعراء الصغار المحتفى بهم.

وفى منتصف الخمسينيات بدأ جيل جديد من الكتاب ممارسة الضغط فى الاتجاه المضاد وكان يشار إليهم أحياناً بمصطلح «**الحركة The Movement**» وذلك فى مجال الشعر أساساً، وأحياناً بالمصطلح الأكثر صحفية «**الشبان الغاضبون**» وذلك فى مجال الرواية والدراما بصفة رئيسية. وبعض الشخصيات الرئيسية فى هذه المجموعات المتداخلة إلى حد ما، هى **كنجزلى أميس، فيليب لاركن، جون وين، جون أوسبورن، جون برين، دونالد دايفى، د. ج انريت D. J. Enright، وآلان سلليتو**. لقد تشكك هؤلاء الكتاب إلى جانب الكتاب الآخرين الذين برزوا إلى المقدمة فى الخمسينيات مثل **س. ب. سنو، وانجوس ولسن**، فى المحاولات التى تبذل للتجريب فى الكتابة وكان الروائيون قانعين من الناحية التقنية باستخدام التقاليد التى سادت فى الثلاثينيات، وبالواقعية الإدواردية، وذلك مع تعديل طفيف. وكانت أصالتهم أساساً مسألة نبرة، وموقف، وموضوع، وفيما يختص بالشعراء، تمثلت كل الأشياء التى ينفرون منها فى شخص **ديلاس توماس**: الإيهام اللفظى، الطنطنة الميتافيزيقية، والرومانتيكية العاطفية المتحمسة. وكانوا يهدفون إلى توصيل تصوراتهم عن العالم كما هو بشكل واضح وأمين، من خلال أشعار جافة منظمة وكئيبة إلى حد ما. وباختصار فقد كان هؤلاء الكتاب مضادين للحداثة ولم يحاولوا إخفاء نزعاتهم هذه فى مقالاتهم ومراجعاتهم النقدية.

إن التغيرات التى طرأت على النمط الأدبى الذى قمت بمناقشته، غالبا ما يتم شرحها بمصطلح تأثير الظروف الخارجية على الكتاب سواء أكانت هذه التغيرات اجتماعية، أو سياسية أو اقتصادية (صدمة الحرب العظمى، بروز الأنظمة الدكتاتورية فى الثلاثينيات، والتأثيرات الجذرية للثورة والحراك الاجتماعى بعد الحرب العالمية الثانية.. إلخ) غير أن انتظام الانتقال ما بين هيمنة الحداثية وضد الحداثة فى الكتابة الإنجليزية المعاصرة والتى قمت بمقارنتها بحركة البندول التى يمكن التنبؤ بها، توحى بأن هذه العملية لا يمكن تعليلها بالرجوع إلى الظروف الخارجية الاتفاقية وحدها، وإنما توجد الصلة داخل النظام الأدبى نفسه. ويمكننا الاستفادة فى هذا الخصوص من نظريات الشكلانيين الروس فى العشرينيات وحلقة براغ اللغوية، وعلماء الجمال الذين جاءوا بعدهم فى الثلاثينيات وعلى الأخص ما يتعلق بتصوراتهم عن نقض المألوفية Defamiliarisation والأمامية. إن الشكلانى الروسى **فيكتور شكلوفسكى**، يؤمن بأن غاية كل فن

ومبرره هو نزع المألوفية عن الأشياء التى غدت روتينية وحتى غير مرئية لنا بفعل العادة. وبنقض المألوفية يمكن لنا أن ندرك العالم إدراكاً جديداً وطازجاً:

«إن العادة تلتهم الموضوعات والملابس والأثاث وزوجة الإنسان والخوف من الحرب، إن الفن يوجد لكى يساعدنا على استعادة الإحساس بالحياة، لكى يجعلنا نشعر بالأشياء ولكى يجعل الحجر «حجرياً».. غايته هى أن يعطينا إحساساً بالشىء كما نعرفه لا كما نتعرف عليه، ووسائله الفنية هى التى تجعل الأشياء غير عادية وغير مألوفة. أن تنبهم الأشكال لكى تزيد صعوبةُ ودوام الإدراك».

وتبعاً للصياغة الواردة فى الفترة فإن فكرة نقض المألوفية تنزع نحو الحداثة والكتابة التجريبية. ولقد كان **شكلوفسكى فى** هذا الوقت هوالمدافع عن الموجة الطلائعية الجديدة فى الفترة التى أعقبت الثورة مباشرة. غير انه من الواضح من هذه النظرية أن الصيغ الأدبية مثلها مثل الملابس والأثاث والزوجات يمكنها أن تقع ضحية التأثير الرتيب للعادة. إن التجريب يمكن أن يصبح مألوفاً بدرجة تجعله يتوقف عن إثارة قوانا الإدراكية وبالتالى فإن الصيغ الكتابيةالأكثر بساطة ومباشرة يمكن لها أن تبدو طازجة وجريئة. وإذا ما استخدمت رطانة حلقة براغ: إن ما تحققت له الأمامية على يد جيل من الأجيال يتراجع إلى الخلفية على يد الجيل الذى يليه. وعليه فإن «**باوند**»، و«**ت. س. اليوت**» حققوا الأمامية فى شعرهم وذلك من خلال الانتقالات المحيرة ومعجمهم règister، والانزياح التركيبى وإشاراتهم السرية الخاصة بهم والتى تتكئ على خلفية الذائقة الشعرية التقليدية لبدايات القرن العشرين. وحقق شعراء الثلاثينيات بدورهم هذه الأمامية متكئين على خلفية الصيغة الحداثية «لإليوت وباوند» وذلك من خلال تبنيهم لنبرة صوتية أكثر اتساقاً منحرفين قليلاً عن السياق الشائع، مالئين قصائدهم بالإحالات المسهبة لحقائق الحياة المعاصرة. وحقق **ديلان توماس** والمدرسة الرؤيوية **Apocalptical School** الأمامية لشعرهم على خلفية من شعر الثلاثينيات وذلك من خلال الاستعارات المختلطة المسرفة والتراكيب المعذبة والإيماءات السرية والسحرية. وحقق **لاركن** وشعراء الحركة الأدبية هذه الأمامية فى شعرهم باتكائهم على خلفية الشعراء الرؤيويين وذلك بتبنيهم لنبرة صوتية جافة خالية من الرنين، وبتخليهم عن البلاغة الرومانتيكية، وتفضيلهم لموضوعات عادية ويومية مبتذلة. وهذه العملية، هى التجلى التاريخى لفكرة **سوسير**، بأن العلامات تحقق الاتصال غير الاختلافات فيما بينها. والتجديد إنما يتحقق بمناهضة ومخالفة التقليد المتوارث. وإذا ما تساءلنا لماذا يبدو ذلك متضمنا وبشكل ثابت العودة للتقليد الماضى، فإننا يمكن أن نجد الإجابة فى نظرية أخرى من نفس التقليد الشكلانى، وتحديدا، فى التمييز الذى أقامه «**رومان جاكسون**» بين قطبى الاستعارة والكناية فى اللغة.

وطبقا **لجاكسون** فإن الخطاب يقوم بربط موضوع ما بغيره، لتشابههما بمعنى من المعانى أو بسبب مجاورتهما لبعضهما البعض فى الزمان والمكان. ويهيمن أحد هذين النمطين من انماط الترابط على الآخر من

خلال متكلم فردى أو كاتب فردى، ويدعوها **جاكسون**، الاستعارى والكنائى على التوالى. ذلك إن هذين النوعين من الصور (الاستعارة والكناية) صيغ أو صور مصغرة للعلميات المتضمنة. إن الاستعارة هى صورة من صور الاستبدال المبنية على التشابه، مثلما نصف ملكاً بأنه شمس وذلك بسبب قوته وأهميته لرعاياه، بينما الكناية metonym، والصورة التى ترتبط بها بشكل وثيق وهو المجاز المرسل synecdoche تستمد من المجاوزة مستبدلة خصيصة من خصائص الشىء الأساسية بالشئ نفسه. السبب عوضاً عن النتيجة أو الجزء الذى يحل محل الكل أو العكس مثلما يشار إلى ملك بالتاج أو العرش أو القصر. وتستخدم معظم الخطابات كلا النمطين من الصور. غير أن احتمالات العثور على إحالات استعارية للملكية تكون أكبر فى أعمال **شكسبير** بينما تكون احتمالات العثور على الإحالات الكنائية هى الأقوى فى حالة التقارير الصحفية ذلك أن تلك الصيغ من صيغ الخطاب هى على التوالى استعارية وكنائية من ناحية البنية، وذلك من خلال طريقتها التى تربط بها موضوعاً بموضوع آخر. إن الاستعارة والكناية هما فى الحقيقة تطبيقان بلاغيان للعمليتين الرئيسيتين المتضمنتين فى أى تلفظ وهما الاختيار والربط. ولكى ننشئ جملة ما، فإننا نقوم باختيار عناصر معينة من البدائل اللغوية ثم نضمها إلى بعضها البعض طبقاً لقواعدها. وتلعب الاستعارة على محور الاختيار والاستبدال، بينما تلعب الكناية على محور الضم والتركيب. وجانب من الدليل الذى ساقه **جاكسون** على الأهمية الأولية لتمييزه. هو أن أمراض الكلام تظهر نفس الخاصية الثنائية. إن أولئك المصابين بمرض الحبسة aphasics والذين يجدون صعوبة فى اختيار الكلمة التى يلجئون إلى الضم والمجاورة ويقعون فى أخطاء كنائية كمثل استخدامهم لكلمة «**سكين**» فى الوقت الذى يقصدون به الإشارة إلى كلمة «**شوكة**» أو لكلمة «**أتوبيس**» فى الوقت الذى يعنون فيه كلمة «قطار»، بينما يستخدم المصابون بالحبسة الذين يجدون مشقة فى ضم الكلمات بطريقة صحيحة فى وحدات أكبر تعبيرات شبه استعارية مطلقين على ضوء لمبة الغاز «**نارا**» على سبيل المثال أو يطلقون على **الميكرسكوب** «**مرآة التجسس**» وفى احد البرامج التليفزيونية التى أذيعت منذ سنتين عن تجارب لتعليم الشمبانزى التواصل عن طريق اللغة العلاماتية حدث الإنجاز الرائع عندما تمكنت أنثى الشمبانزى من تلقاء نفسها من اختيار وضم العلامات التى تعلمتها لكى تصف مواقف روائية، وقيل بأن أحد هذه الحيوانات ويدعى «**واشو**» أشار إلى بطة على أنها (طير مائى) وأشار آخر ويدعى «**لوسى**» إلى بطيخة على أنها (شراب سكرى) وهى تعبيرات كنائية واستعارية على التوالى. وإذا ما واصلت الشمبانزى تقدمها لكى تكتب كتبا، فسوف يكون بمقدورنا التنبؤ بأن «**لوسى**» سوف تصبح حداثية، بينما تغدو «**واشو**» ضد حداثية. ذلك أن تمييز **جاكسون** يتجاوب بدقة مع التمييز الذى أقمته بين نمطين من أنماط الكتابة فى حقبتنا المعاصرة، ولنتأمل نموذجين من نماذج الكتابة باعتبارهما تمثيلا للكتابة الحداثية: «**الأرض الخراب**»، و «**يوليسيس**». إن كلا العنوانين استعارى، ويتطلب قراءة استعارية للنصّين. وفى الحقيقة، فإن قصيدة **ت. س. اليوت** لا يمكن قراءتها بطريقة أخرى. إن أجزاءها ترتبط ببعضها كلية على أساس من التشابه والمقابلة الساخرة (وهو نوع سلبى من أنواع التشابه ولا تكاد ترتبط قط على أساس من السبب والنتيجة

السرديين، أو من خلال المجاورة فى المكان والزمان. أما **يوليسيس**، فإنها تتضمن قصة. قصة، إذا جاز لنا القول، من قصص شعب دبلن. غير أن هذه القصة تحاكى وتوازى قصة **هومر** (**الأوديسة**) إن «**بلوم**» يقوم بتمثيل ومحاكاة **أوديسيوس** بطريقة ساخرة، وكذا يفعل **ستيفن** مع **تليماخوس**، **وموللى** مع **بنيلوب**. إن بنية رواية **جويس** استعارية فى الأساس، وبالتالى فهى مؤسسة على التشابه بين أشياء غير متشابهة، ومعزولة مكانيا، وزمانيا بشكل عريض. وفى المقابل فإن الرواية الواقعية وضد الحداثية (ولنأخذ «حكاية الزوجات العجائز **The Old Wives Tale** كمثال) هى بالضرورة كنائية. أنها تميل إلى محاكاة علاقات الأشياء بعضها البعض مكانيا وزمانيا بكل ما يقدر عليه الخطاب من أمانة. إن الشخصيات وأحداثها، والخلفيات التى تقوم عليها هذه الأحداث، جميعها معقودة إلى بعضها البعض عن طريق المجاورة المادية والتعاقب الزمنى، والسبب والنتيجة المنطقيين، ويتم تمثيلها فى النص عن طريق التفاصيل المجازية (الأجزاء التى تمثل الكل) ولقد دفع الشعراء ضد الحداثيين الشعر فى نفس الاتجاه، مستخدمين الاستعارة استخداما مقتصدا، ومعتمدين بقوة على الكناية والمجاز، ولنأخذ هذا الاستدعاء لذكريات جياد السباق المعتزلة كمثال:

قبعات ملونة لحظة الاستهلال: وقبالة السماء
عدد من المظلات: وفى الخارج
قوافل من العربات الفارغة والحر
وعشب مبعثر: ثم الصرخة الطويلة
معلقة بلا سكوت، حتى تهدأ
فتتوقف أعمدة الصحف فى الشارع
«فيليب لاركن»

يمكن لنا أن نخطئ فنظنها «**لماكنيس**»، أو «**أودن**» فى حالة مزاجية معينة، أو حتى على أنها نتاج واحد من الجورجيين.

إن التمييز بين الاستعارة والكناية إذن يمكن أن ينبئ عن علة الإيقاع الدائرى للتاريخ الأدبى، وعن السبب فى أن التجديد غالباً، وبشكل ما، يعد نكوصاً إلى الأشكال القديمة. ولو صح ما ذهب إليه **جاكسون**، فإنه لن يغدو أمام الخطاب من مكان سوى بين هذين القطبين.

وعلى الرغم من هذا، فهناك نوع آخر من أنواع الفنون، أو نوع آخر من أنواع الكتابة، فى حقبتنا المعاصرة، لا هو بالحداثى، ولا بضد الحداثى، ويسمى هذا النمط من الفن أو الكتابة، بما بعد الحداثة. وبإمكاننا اقتفاء هذا الاتجاه تاريخيا إذا ما عدنا إلي الوراء إلى الحركة الدادية التي بدأت في زيورخ عام ١٩١٦. أن مسرحية **ستوبارد Tom Stoppard** المسلية والمسماة بـ «**صور زائفة**» **Travesties** والتى تتموضع زمانيا ومكانيا داخل هذه الحقبة، تصور واحدا من مؤسسى الدادية، ألا وهو «**ترستان تزارا**» وتوقيعه فى صدام طريف مع «**جيمس جويس، ولينين**»، ممثلة على التوالى، الموقفين الحداثى وضد الحداثى من الفن، غير أن ما بعد الحداثة، باعتبارها قوة ذات مغزى فى الكتابة المعاصرة، هى ظاهرة حديثة زمانيا، وهى أكثر وضوحا فى أمريكا وفرنسا منها فى إنجلترا، اللهم إذا استثنينا مجال الدراما. إن ما بعد الحداثة تواصل النقد الحداثى للرواية الواقعية، غير أنها تحاول أن تتجاوز أو تدور حول أو تغوص تحت الحداثة. وهى على الرغم من كل تجريبها الشكلى، وتعقدها، تحتفظ للقارئ بوعد «المعنى»

إن لم يكن «بمعنى» «أين تكمن الصور فى السجادة؟ «هكذا تتساءل إحدى الشخصيات فى SnowWhite، مومئة لعنوان قصة **لهنرى جيمس** أصبحت مضرب الأمثال بين النقاد باعتبارها إحدى صور الغاية من النقد التأويلى. «أين توجد الصورة فى السجادة؟ أم أنها مجرد». سجادة؟ والعديد من كتابات ما بعد الحداثة توحى بأن التجربة ليست سوى سجادة. وأنه بالرغم من اى نماذج أو أنماط يمكن لنا تعيينها فيها، فإنها جميعا لا تعدو أن تكون لونا من ألوان الخيال الوهمى المريح. إن الصعوبة التى تواجه قارئ كتابات ما بعد الحداثة، ليست فى الأغلب مسألة غموض، يمكن استجلاؤه، بقدر ما هى مسألة عدم تأكد مستوطن. ولا تستطيع اى كمية من الكتابة المتأنية أن تؤسس مثلا هوية الرجل ذى المعطف الثقيل والقبعة والعصا الذي يواجهه «**موران**» فى رواية **بيكيت** «**موللى**» Molly. ولن نتمكن ابدا من فك نسيج حبكات «**ماجنوس**» Magnus **لجون فولرز**، أو رواية **آلان روب جرييه** «السوقى»Le voyeur أو **صرخة القد** the Cryng of Lot **لتوماس بينكون** (١٩٤٩)، ذلك أن هذه الروايات تمثل متاهات بغير مخارج.

وتؤكد نظرية **جاكسون** بطريقة أقل كفاية، أن على أي خطاب أن يربط موضوعاته طبقا لقاعدة التشابه أو المجاورة، وغالبا ما يتم تفضيل أخذ هذين النمطين من أنماط الاتصال علي الآخر. وتحاول الكتابة ما بعد الحداثية أن تتحدى هذه القاعدة وذلك بالبحث عن مبدأ بديل لـــ **الإنشاء**، وإننى أعطى لهذه البدائل اسم: التناقض Contradiction، **والتباديل** Permutation واللااستمرارية discontinuity، والعدوائية Randomness، والإفراط excess والدائرة المقصرة Short circuit.

ولا يمكن تمثيل مبدأ التناقض بأكثر مما تفعل الكلمات المتكررة والفاصلة لشخصية **بيكيت** «الغير مسمى The unnamable»، يجب أن نواصل. لا يمكننى ان اواصل. سوف أواصل»، حيث كل عبارة تنفى سابقتها. ويتذبذب الراوى طوال النص بين الرغبات والتأكيدات التى لا يمكن التوفيق بينها. ويقترب «**ليونارد مايكلز**» من هذه الأسس التناقضية الراديكالية فى ممارسة الكتابة عندما يقول فى إحدى قصصه «إن من المستحيل الحياة مع أو بدون روايات» وتقوم ديانة **البوكونيزم** Bokonism فى رواية **كيرت فونيجوت**[٣] Kurt Vonnegut والمسماة «**مهد قطة** cat's cradle على الحقيقة المحزنة للتخلى عن الواقع وكذا الحقيقة المحزنة لاستحالة التخلى عن الواقع «والخنثوية هى إحدى الخصائص القوية للتناقضية». وليس مدهشا، أن تكون شخصيات القصة ما بعد الحداثية في الغالب، مزدوجة الجنس ambivalent (الراوى فى رواية **بريجيد بروفى**[٤] Brigid Brophy «فى الترانزيت» In Transit والذى يعانى من فقدان الذاكرة فى أحد المطارات الدولية وليست لديه القدرة على تذكر اى جنس هو او هى، والغير قادر على حسم المسألة بالفحص الذاتى فى دورة مياه عامة بغير أن يعرف/ تعرف ما الذى يريد/ تريد اكتشافه) وينجو البطل الماعزى ومحبوبته انستسيا عند ذروة حكاية جون

بـارث[٥] John Barth الخرافية المجازية Giles Goat Boy من الاستـجـواب المروع لكمـبـيـوت-wEs cAعندما يسجنان معا تسافديا In Capulation ويردان على السؤال أذكران انتما أم أنثيان؟ بإجابتين متوافقتين ومتناقضتين «نعم» و«لا».

وتتـضـمن كل من الاسـتـعـارة والكناية، عنصـر الاختيار، ويتضمن الاختيار الاستغناء عن شيء، وفى بعض الأحـيـان يتـحـدى الكتـاب مـا بعـد الحـداثيين هذا القـانون وذلك بإجـراء التـباديل لسطور سـردية فى نفس النص «**عشيقة الملازم الفرنسي**» **لجون فاولز** The French Lieutenants Woman أو قصة **جون بارث** «**مـفـقـود فى الملهى** Lost in the Fun House» ويستخدم **بيكيت** إبدال معلومات تافهة لكى يجعل كلا من الحياة، والسرد القصصى، يبدو عبثا :

«وبالنسبة لقدميه، فإنه يلبس أحيانا جوربا قصـيـرا فى كل منهمـا، أو جـوربا قصـيـرا فى إحداهما، وفى الأخرى جوربا طويلا، أو بوتا، أو حذاءً، أو شـبـشـبـا، أو جـوربا طويلا وبوتا، أو جوربا قصيرا وحذاء، أو جوربا قصيرا وشبشبا أو جوربا طويلا وبوتا، أو جوربا طويلا وحذاء، أو جوربا طويلا وشبشبا»

ويمـضـى **بيكيت** على هذا المنوال صـفـحـة كـاملة ونـصـف فـي «**وات**» Watt وربمـا كـانت أشـهـر أمـثلة التـبـاديل عند **بـيـكـيـت** هى هذه الـفـقـرة من Molly (**مـوللى**) حيث يناضل البطل مع مشكلة توزيع وتدوير أحجار المص الستة عشرة فى جيوبه الأربعة، بطريقة تجعله قادرا على مصـها بنفس الترتيب. إن شـخـصـيـات **بـيـكـيـت** تسـعـى بلا طائل لفرض نظام رياضـى خـالص على التجربة فى غياب أى نظام ميتافيزيقى.

والتباديل تدمر استمرارية النصوص، وهى الخاصية التى نتـوقـعـهـا من هذه الكتـابة بطبـيـعـة الحـال. وهى اسـتـمـرارية الرواية الواقـعـيـة المستـمـدة من المجـاورات الفضـائية والزمـانية، والتى تمكن عـالم الرواية من إزاحـة العالم الحقيقى فى التجربة القرائية. والنصوص الحداثية مـثل «**الأرض الخـراب**» تبدو منقطعة وبلا اسـتـمـرارية، طالما نخفق فى التعرف على وحدتها الاستعارية: إن مـا بعـــد الحـــداثة تنظر بعين الشك لأى نوع من أنواع الاستمرارية. وإحدى السمـات الرئيسية لذلك، هى طريقة إنشاء روايات فى أجزاء صـغيرة جدا غالبا ما تكون فقرة على صـعيد المحتوى، والوقفات النصية بين الأجزاء، يتم التـأكيد عليهـا بالعناوين الكبيـرة والأرقـام، أو من خـلال وسائل طباعية أخرى. وتوجد مرحلة أبعد من هذه المرحلة فى تتبع أسلوب الانقطاع (عدم الاستمرارية) وهـى تقديم العشـوائية فى العمليات الكتـابية أو القرائية: Cut-ups «تمزقات» لوليام بيروفس Willim Burroughs أو رواية Loose Leaf **(ورقة سائبة)** لـ «**ب. اس جونسون** B. S. Johnson» والتى ينتـقل بهـا كل قـارئ إلى ترتيب مختلف.

ولقـد أفرط بعض الكتـاب الماوراء حـداثيين عـمـدا فى اسـتـخـدام التـرسـيـمـات الاسـتـعـارية والمجازية إذا جـاز التعبير، إلى حد التعويض، وحاكوها محـاكاة سـاخـرة وهزليـة داخـل سـيـرورة اسـتـخـدامـهـم لهـا، وبـهـذا حـاولوا الإفـلات من سـيطرتهـا. وتعتبـر -Trout Fish

«صيد السلمون في أمريكا» ing in America لريتشارد بروتجان Richard Brautigan على سبيل المثال، احد الأمثلة البارزة على التشبيهات الشاذة والغريبة والتي غالبا ما تهدد بانتزاع نفسها من السرد، متطورة إلى قصص صغيرة ذات المحتوى (ليس بالضبط على غرار التشبيه البطولي ذلك أنها - مثلا - لا تعود قط إلى سياقها الأصلي. خذ على سبيل المثال:

«كانت الشمس تشبه خمسين قطعة من ذوات الخمسين سنتا صب عليها شخص ما الكيروسين، وأوقدها بثقاب وقال «اقبض علي هذه حتى أذهب للحصول على صحيفة» ووضع قطع النقود في يده ولم يعد ثانية قط».

إن عنوان هذا الكتاب، يستخدم لكي يذهب بالعملية الاستعارية للاستبدال، إلى أقصى حد عبثي. إن العنوان Trout Fishing in America يمكن له، بل ويحل أيضا، محل اسم أو صفة في النص دون أي تضمين لمبدأ من مبادىء المشابهة. ويمكن له أن يكون اسما على المؤلف أو شخصياته، أو الأشياء غير الحية. إنه يمكن أن يعني أي شئ يريد **بروتيجان** أن يعنيه. إن المكافئات الكنائية لهذا القتل الاستعاري يمكن التمثيل لها بروايات **الان روب جرييه** التي تمنعنا تفاصيلها المسرفة وأوصافها الاستعارية الحرة للأشياء، والمنضبطة علميا، من تصورها. ويؤكد الخطاب على مقاومة العالم للتأويل، وذلك من خلال تقديم المعلومات العملية التي لا يتمكن القارىء من المؤالفة بينها.

إن النص الأدبي، سواء مال نحو بنية ونسيج استعاري أو كنائي، دائما ما يكون استعاريا، بمعنى أننا حين نقوم بتأويله، فإننا نطبقه على العالم باعتباره استعارة كلية. وطبقا للمؤلف، فإنه بإمكاننا أن نقول إن العالم يشبه «هذا» (وهذا)، هذه يمكن أن تكون الأرض الخراب أو حكاية العجائز) وتفترض عملية التأويل هذه مسافة بين النص والعالم، بين الفن والحياة. وتحاول الكتابات ما بعد الحداثية تقصير دائرتها لكي توجه صدمة للقارىء، ومن ثم تقاوم الذوبان في مقولات عرفية لما هو أدبي. وطرائق تحقيق ذلك تتضمن ضم ما هو حقيقي ظاهريا، إلى ما هو خيالي بيِّن، مقدمة المؤلف ومسالة التاليف في النص، وفاضحة الأعراف من خلال فعل استخدامها. وهذه الحيل الميتاروائية ليست في حد ذاتها اكتشافات من صنع الكتاب ما بعد الحداثيين، بل لقد وجدت مثل هذه الحيل في الروايات النثرية التي كتبت قبل ذلك على الأقل حتى «**سرفانتيس وستيرن**» غير أنها تظهر بشكل متكرر في أعمال الكتاب ما بعد الحداثيين، وتصل إلى مدى يمكن لها معه أن تشكل تطورا جديدا متميزا. ويصف **كيرت فونيجيت** في روايته «**إفطار الأبطال**» Breakfast of champions مشهدا في بار كما يتصوره محكوم عليه سابق يدعى **واين هوبلر:**

«سمع النادل يقول: أعطني بلاك آند وايت وماء» وكان يتعين على واين ان يحك أذنيه عند ذاك. ذلك المشروب الخاص ليس من أجل شخص عادي. هذا المشروب سوف يكون من نصيب الرجل الذي كان سببا في كل تعاسته حتى تاريخه. الشخص الذي بمقدوره أن يقتله، أو يجعل منه مليونيرا، أو يعيد إرساله إلى السجن، أو فعل أي شيء يحلو لواين. ذلك الشراب إنما

كان من أجلى أنا».

إن هذه الفقرة لا تظهر فقط تدخل المؤلف فى عمله، وإنما تخل كليا بتوازن القارئ، وذلك من خلال استحضارها للمؤلف الحقيقى والتاريخى على نفس المستوى مع شخصياته المتخيلة، وفى نفس الوقت، تجذب الانتباه نحو حقيقة هذه الشخصيات الوهمية، ومن ثم تضع مسألة قراءة وكتابة الروايات الأدبية موضع التساؤل.

وهناك قدر كبير من عدم الاتفاق بين النقاد وعلماء الجمال بشأن ما إذا كانت ما بعد الحداثة حقيقة، نوعا هاما ومتميزا من أنواع الفنون، أو ما إذا كانت (لكونها نظاما يكسر القاعدة فى الأساس) ستظل صيغة للاقلية، تعتمد على غالبية من الفنانين تحاول الالتزام بالقواعد. وليس لدى متسع للمضى فى هذه المناقشات، ولم يكن فى نيتى على أى حال أن أميز بين صيغ الحداثة وضد الحداثة، وما بعد الحداثة، على أساس من القيمة، وإنما بالأحرى، على أساس من الشكل. والشىء الذى أود أن أكون قد قمت بتوضيحه، هو أن كل صيغة من هذه الصيغ، تعمل وفقا لمبادىء شكلية مختلفة ومميزة وبالتالى، فإنه من غير المجدى أن نقوم بالحكم على نمط من أنماط الكتابة بمعايير مستمدة من غيرها. واستجلاء هذا التمييز، حتى وإن اشتمل على قدر من الرطانة، يبدو لى هو الهدف المناسب لدراسة الأدب فى سياق أكاديمى، وهو فى النهاية هدف ينطوى على منفعة للكتاب، بقدر ما يوسع استقبالية القراء للنصوص. وإذا ما خطر للقارىء أن يتساءل فى أى مكان أضع رواياتى على رقعة هذا المخطط، فإنى سوف أجيب بروح «الحيوان، النبات، أو المعدن»: أننى أساسا ضد حداثى، إنما بعناصر من الحداثة، وما بعد الحداثة. ان **روميدج Rummidge** هى بكل تأكيد، اسم مكان مجازى، غير أن **دولة أوفريك Euphoric** استعارة. أما تبدل الأمكنة **Changing places** فهى دائرة مقصرة.

الهوامش:

(١) **إريك بلير**، هو الاسم الحقيقى **لجورج اورول**.

(٢) يطلق مصطلح decadents عادة على بعض الكتاب الذين ازدهرت كتاباتهم فى العقود الأخيرة من القرن التاسع عشر، ومن بينهم **اوسكار وايلد، إرنست داوسون ، وآرثر سيمونز** وآخرين. واتسموا بمعاداتهم للدين والاخلاق، وكانوا مسكونين بهاجس عدمى، نهمين إلى الملذات الحسية بكل أنواعها.

(٣) **كيرت فونيجوت**: (١٩٢٢ ـ) اتسمت روايات **كيرت فونيجوت** بتكنيك الفانتازيا والكوميديا السوداء، وهو الأمر الذى اكسبه شعبية كبيرة، خاصة بين الشباب، الذين وجدوا متعة كبيرة فى خلطه بين العلم والتخييل والمودرنزم فى رواياته.

(٤) **بريجيد بروفى** (١٩٢٩ ـ) روائية إنجليزية كتبت العديد من الروايات مثل «اميرة التاج» The Crown Princess (١٩٥٣)، ومملك البلدة الممطرة» The Kiny of Rainy Country (١٩٥٦)، ثم هجرت الرواية واتجهت إلى النقد عام ١٩٦٦.

(٥) **جون بارث** (١٩٣٠ ـ) روائى إنجليزى تنتمى رواياته لأدب العبث، وهى تمثل، باروديا او روايات ـ ضد وتتميز بروح كوميدية رائعة مما جعلها محببة إلى قلوب القراء. كما قدمت هذه الروايات مادة ثرية لتأويلات نقدية عديدة.

مراد وهبه

فولتير ثمرة عصر

فى رأى معاصريه هو كاتب عظيم وشاعر ينافس الشعراء الكلاسيكيين. ولكنه فى رأى قراء عصره رائد من رواد التنوير، فقد كانت غايته تنوير مواطنيه بمنتجات الفلسفة والعلم والأدب، وحثهم على نقد نسق القيم السائد، وتوجيه انتباههم إلى الثقافة الأوربية وعلى الأخص الثقافة الإنجليزية. ففى عام ١٧٣٤ أصدر كتاب «**رسائل فلسفية**» عرض فيه للثقافة الإنجليزية حيث كان قد أقام ثلاث سنوات فى إنجلترا (١٧٢٦ - ١٧٢٩). وخصص الرسالة الأخيرة لمعارضة الفيلسوف الفرنسى **بليزبسكال** الذي أخذ على نفسه أن يقنع الزنادقة بضرورة اعتناق الدين المسيحى.وهذا موضوع كتابه «**الخواطر**». ووسيلته فى الإقناع ليست فى البراهين الميتافزيقية على وجود الله لأنها «من البُعد على استدلال الناس ومن التعقيد بحيث لاتؤثر إلا قليلا. وإذا أقنعت بعضهم فليس يدوم اقتناعهم إلا اللحظة التى يرون فيها البرهان، وبعد ساعة يداخلهم الخوف أن يكونوا أخطأوا». ولهذا فإن وسيلته فى الإقناع الاستغناء عن الميتافزيقا والرجوع إلى النفس والنظر فى حالة الإنسان. والإنسان، فى رأى **بسكال**، مزيج غريب من حقارة وعظمة. فمن الناحية الواحدة ماهو إلا قصبة وأضعف مخلوق فى الطبيعة. حالما يحاول الإحاطة بالطبيعة يضل فى لامتناهيين: اللامتناهى فى الكبر واللامتناهى فى الصغر وهو نفسه لامتناه فى الصغر بجانب الفضاء اللامتناهى وسكونه المروع. ويخرج من هذه المحاولة بأن لانسبة بينه وبين الطبيعة، وأن العلم ممتنع لامتناع الوقوف على جميع العلل والمعلولات. بيد أن الإنسان، من الناحية الأخرى، إذا كان قصبة فإنه قصبة مفكرة. وإذا كان العالم يحتويه فإنه بفكره يحتوى العالم ويعلم ما للعالم من ميزة عليه والعالم لايدرى من هذا شيئا .

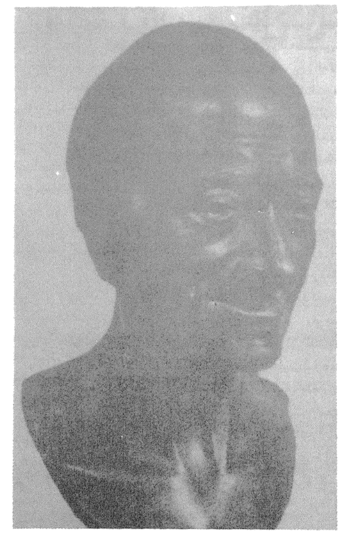
ويخلص بسكال من ذلك إلى أن التناقض فى طبيعة الإنسان ويدور على العظمة والحقارة. ويرفض فولتير هذه الخواطر قائلا «حتى لو سلمنا بوجود المتناقضات التى يدلل عليها بسكال فى الإنسان لم يكف هذا التدليل على حقيقة المسيحية. إذ أننا نجد فى الديانات الوثنية أيضا أساطير تكوّن طبيعتنا من عناصر متناقضة. ثم إن حجة بسكال، فى رأى فولتير، ترجع إلى اعتبار المسيحية مذهباً متفوقاً على سائر المذاهب، ولا تبرهن على أن المسيحية الدين الحق. وما المتناقضات فى الإنسان إلا العناصر الضرورية المركبة له من خير وشر، ولذة وألم، وهوى وعقل».

بيد أن إنكار المسيحية لايعنى، عند فولتير، إنكار وجود الله - فقد كان مؤمناً بالله، ودليله على وجوده مشتق من الدليل الغائى. يقول «حين أرى ساعة يدل عقربها على الزمن أستنتج أن موجوداً عاقلاً رتب لوالبها لهذه الغاية. وكذلك حين أرى لوالب الجسم الإنسانى أستنتج أن موجوداً عاقلاً رتب هذه الأعضاء، وأن العينين أعطيتا للرؤية، واليدين للقبض». ومن ثم فإن حال الإنسان فى الطبيعة الخالصة هو خاضع لقوانين ولا مجال للمعجزات لأنه ليس من المعقول أن يصنع الله القوانين ثم يخرقها. فهذا ضرب من السخف. ولا مجال كذلك للعناية الإلهية. وهذا هو الدين الطبيعى.

وقد استند فولتير فى الدعوة إلى الدين الطبيعى إلى كل من جون لوك وإسحق نيوتن. فجون لوك فى كتابه «محاولة فى الفهم الانسانى» (١٦٩٠) نحى مذهب الأفكار الفطرية لكى يعرض مذهبه الحسى. فالنفس، فى الأصل، لوح مصقول لم ينقش فيه شئ، والتجربة هى التى تنقش فيها المعانى والمبادئ، فعلى الفلسفة أن تقنع بما يدرك بالملاحظة والاستقراء، وأن تعدل عن المسائل الميتافزيقية، وتكتفى بالدين الطبيعى.

أما نيوتن فقد جاء اكتشافه لقانون الجاذبية الأرضية مؤيداً للمذهب الآلى، والله لايفعل سوى أن يغمز بإصبعه الكون فيتحرك بعد ذلك طبقاً للقوانين.

ومافعله كل من لوك ونيوتن كان تمهيداً لإعادة النظر فى الحق الإلهى للحاكم، وفى العلاقة بين الدولة والكنيسة، ومن ثم لإعادة النظر فى إتهام كل من يخرج عن المألوف بأنه «هرطيق». الأمر الذى أفضى إلى بزوغ ألفاظ جديدة مثل لفظ «التسامح». الذى ألّف عنه لوك «رسالة فى التسامح» كما ألّف «فى الحكومة المدنية» و«معقولية المسيحية». وخلاصة الأفكار فيها وجوب الفصل بين الدولة والكنيسة لأن هدف الدولة الحياة الأرضية وهدف الكنيسة الحياة السماوية. ومن ثم فالمجتمع المدنى غير قائم على مصالح الكنيسة فليس للدولة أن تراعى العقيدة الدينية فى التشريع، ولا محل للقول بدولة مسيحية. ومن هنا شاع «الحرب على التراث» على نحو تعبير بول هازار فى التمهيد للكتابة عن «العقلانيين» فى كتابه «العقل الأوربى ١٦٨٠ - ١٧١٥» حيث يقول» ثمة شخص غامض اسمه العقل حاول أن يقتحم الجامعات بعنف. وكان مهيأ للمعركة وهى الإطاحة بارسطو، واستئناف الحياة على أساس نظيف. هذا العقل لم يكن مجهولا. إنه فى كل العصور، ولكنه فى هذا العصر جاء على أنه قوة بلا حدود. كان فيما مضى هو القوة التى تميز الإنسان من الحيوان ولكنه الآن ظهر كقوة معرفية بلا حدود، أى قوة معرفية جسورة تفحص المسائل وتتساءل وتتشكك فيما هو غامض أو خفى لكى يزيلّ الظلال ويلقى الضوء على



ڤولتير

العالم». وتأسيسا على ذلك أدرك العقل أن سبب وقوعه فى الأخطاء احترامه للسلطة، وتجاهله للأحكام العاطفية للجماهير التى أفسدت النوع الإنسانى. ومن هنا أهمية **فولتير** التى أشار إليها **كوندورسيه** فى قوله بأن فولتير يُعد واحداً من أولئك الذين كرسوا حياتهم لاقتفاء أثر الأحكام العاطفية فى الأماكن الخفية التى يحميها الكهنة والمعلمون والحكومات» ولا أدل على ذلك مما كتبه **فولتير** فى كتابه «**ممنون أو الحكمة الإنسانية**» (١٧٤٧) حيث يصف إنساناً قرر أن يكون حكيماً بلا منازع فلا يستسلم للهوى، ويهجر ملذات الحياة، ولا يسترشد إلا بالعقل. والنتيجة تثير الشفقة. فقد أصبح ممنون بائساً. ثم لاح له روح طيب وَعَده بالخلاص ولكن بشرط التنازل عن مقصده السخيف وهو أن يكون حكيماً بلا منازع.

وفى كتابه «**العالم على نحو ماهو سائر أو رؤية بابوك**» (١٧٤٦) يتخيل **فولتير** أن ملاكاً عظيماً أمر بابوك بأن يذهب إلى عاصمة الإمبراطورية الفارسية ليراقب نشاط البشر وعاداتهم ثم يقدم تقريرا يتوقف عليه إما الابقاء على العاصمة وإما تدميرها. وقد جاء بالتقرير سيادة الإفراط والرشوة والنهب. ولكن جاء به أيضا عظمة المدينة. فقد أحضر بابوك مع التقرير تمثالا صغيرا من صنع فنان مشهور وقدمه إلى الملاك قائلا: هل تكسر هذا التمثال الجميل لأنه ليس مصنوعاً من الذهب؟ وفهم الملاك مغزى السؤال ثم قرر عدم تصويب أخطاء المدينة وترك العالم يسير كما هو سائر لأنه إذا لم يكن كل شئ جميلاً فكل شئ مقبول». وكان هذا هو رأى **فولتير** فى الحياة الدنيوية حيث ينبغى سيادة التسامح بديلاً عن التزمت والتعصب، وسيادة التعددية بديلاً عن الواحدية. ولهذا فهو يرى أنه لاسبيل أمام الملل والنحل سوى التسامح، «فالتسامح هو أول قانون من قوانين الطبيعة» على حد تعبيره. وإذا انعدم التسامح بين الملل والنحل شاعت «الدوجماطيقية»، أى شاع التوهم فى امتلاك الحقيقة المطلقة. ومن ثم يمكن القول أن الدوجماطيقية عدو **فولتير** بل عدو عصر **فولتير**. وإذا كان عصر **فولتير** هو عصر التنوير فالدوجماطيقية عدو التنوير. ولهذا كان من الطبيعى أن يكون **فولتير** على علاقة حميمة مع مفكرى التنوير من أمثال **ديدرو ودولباك** باستثناء روسو. فقد كان **روسو** يغار من **فولتير** وينقم عليه. وقد تعددت التأويلات لفهم جذور هذه الغيرة وهذه النقمة. وقد يسهم تعليق «**كارل بارث**» اللاهوتى الكلفينى فى القرن العشرين فى فهم هذه الجذور إذ يرى أن ليس ثمة حسنة واحدة تذكر **لروسو** سوى أنه كان يصاب بالجنون من تصور أن **فولتير** أصبح موضع اعجاب من معاصريه. وحيث أن **كارل بارث** لاهوتى فأغلب الظن أن مسألة سوء الطوية بين **روسو** و**فولتير** مردودة إلى رؤية كل منهما للدين المسيحى. ف**فولتير** ينكر المسيحية، و**روسو** يعلن المسيحية.

*) p. Hazard, The European Mind 1680 - 1715, Penguin. 1965, p. 145.

إيف شارل زاركا*
ترجمة / نورا أمين

التسامح
قوة الحداثة وضعفها

يعتبر مفهوم التسامح من نتاج الفكر الحديث، إلا أن نشأته الفلسفية اعتمدت فعلياً على إحدى التصورات التاريخية النظرية المجهولة من العصور القديمة والعصور الوسطى. ولا يعنى هذا بالطبع خلو العصور ما قبل الحديثة من علاقات فردية أو جماعية بل ومؤسسية فى مواجهة أشخاص أو مجموعات أو وجهات نظر أو معتقدات، يمكن أن نطلق عليها من موقعنا اليوم صفة التسامح. إنما يعنى هذا ببساطة أن تأكيد وجود الفرد وتعريف حق الوعى وخضوع السياسة لسلطة وقتية واقتصار دور الدين على الحياة الخاصة، تلك الأحداث التى أنتجت الظروف الفكرية للبزوغ الفلسفى لمفهوم التسامح، لم تحتل مكاناً واضحاً - بالتدريج - إلا فى القرنين السادس عشر والسابع عشر.

لم تجتمع إذن سبل تحول التسامح إلى مفهوم إلافى عصر اللاتسامح المشهور، والذى اتخذ شكلاً مزدوجا من فرض وجود الأنا على الآخر (أى سكان العالم الجديد) ومن محاولة التصالح مع بزوغ الآخر فى عالم الأنا حتى وإن كانت تخفى صورة من الاضطهاد له. إن التسامح يؤكد عجز اللاتسامح (مما لا يمنع من استمرار قسوته ودمويته) عن الوصول إلى غايته. ويمكننا أن نطبق تعريف باسكال Pascal للطغيان، بوصفه الرغبة فى الحصول على ما لا يمكن الحصول عليه إلا عن طريق اللاتسامح[1]. إن اللاتسامح هو طغيان الروح التى تريد الحصول بالقوة على ما لا يمكن الحصول عليه إلا عن طريق الإقناع. وعلى العكس من ذلك، يقوم التسامح على احترام القوانين المحددة، أى احترام الوعى واحترام القانون، احترام الخاص والعام، احترام العقيدة والعقل.. الخ.

(*) إيف شارل زاركا (Ives charles zarka) هومسئول البحث الفلسفى فى المركز القومى للبحوث العلمية (cnrs) بباريس.

ومن قوة الحداثة قدرتها على الاعتراف بالتسامح باعترافها بهزيمة اللاتسامح. ومن ضعف الحداثة عدم قدرتها على تحقيق انتصار نهائى للتسامح إلا انها تسعى دائماً نحو هذا الانتصار فى مواجهة انبثاق اللاتسامح وصوره المتغيرة(٢): إن التفكير المتسامح يعنى السير على حبل مشدود ومحاولة تفادى السقوط إما فى اللاتسامح - وفقاً لتعريف شديد التحديد - وإما فى الانفتاح الروحى حيث التسامح المبالغ فيه، مما يؤدى بدوره إلى نفى التسامح أو إلى اللاتسامح.

ولا يمكن أن نستشف بسهولة صعوبة التسامح، فما هو التسامح أصلاً، وهل هو من الفضائل وإذا كان الرد بالايجاب فهل يختلف فى شئ عن الفضائل السلبية التى لا تحتوى على مضمون إيجابى أى فضيلة من الخارج دون مضمون داخلى، كما يشيراً فلاديمير جونكيليفتيش vladimir jankélévitch :

«حينما نقول التسامح مع المستقبل» فإننا لا نعلن بعد عن المشاعر الإيجابية التى سوف نكنها لهذا المستقبل، إننا ببساطة نعد الا نفعل أشياء معينة، إن التسامح مع المستقبل يعنى عدم التعتيم عليه وعدم تسميمه أو حرقه أو خنقه، وعدم استخدام العنف ضده بهدف فرض إرادتنا عليه: فعلى سبيل المثال لا يجب علينا أن نغيره بالقوة، تلك الأشياء التى تعد عنفا بحتاً أو إساءة استخدام للثقة(٣).

بلا شك يوجد شكل محدود من التسامح يقوم ببساطة على الاعتراف بالوجود الفيزيقى للآخر دون تعاطف معه أو تفهم له، ويرجع هذا الشكل إلى التعايش مع الآخرين فى لا مبالاة بل وفى ازدراء، إلا أن هذا الشكل المحدود لا يستثمر التسامح بأى شكل من الأشكال. إنه يعود إلى عدم الاعتراف بذلك الكائن الذى نعتبره غريباً إلا وفقا لنظرتنا له التى تحدد هويته وفكره وما يقوله وما يفعله. والحقيقة أن التسامح لا يجد تبريره أو شرعيته وأساسه إلا حينما نتجاوز الاعتراف بوجود الآخر إلى الاعتراف بما يجعل منه مختلفاً، أى الاعتراف بفكره المختلف ومعتقده وأصله ولون بشرته تماماً كما نعترف بوجودنا. ولا يعد التسامح القائم على الجهل أو اللامبالاة غير كافياً فحسب، بل متناقضاً مع نفسه، فهو يحافظ على وجود الأنا الأحادية تحت شكل من رفض المعرفة بالآخر، إنه لاتسامح مستتر.

وتقوم أهمية نص جونكيليفتش الذى عرضنا منه فقرة على أنه يشير إلى الضرورة الداخلية لمفهوم التسامح لأن يتجاوز التعايش البسيط اللامبالى وصولاً إلى الاعتراف بالآخر وحسن استقباله.

«وها نحن ذا على النقيض من نقطة انطلاقنا. ففى البداية كان الرجال المتسامحون هم الذين يعيشون مع بعضهم بعضاً ويتعايشون دون أن يعرفوا بعضاً ودون أن يتحدثوا سوياً، ممتنعين ببساطة عن ممارسة أى عنف. هكذا كان الاعتراف بالآخر يقوم ببساطة على الاعتراف بوجوده الفيزيقى بوصفه أمراً واقعاً، ليس أكثر من ذلك. أما الآن فنحن على العكس مما سبق - نضمن التسامح فهماً للآخر وتعاطفاً معه وحباً له»(٤).

وحتى نلم بمفهوم التسامح علينا أن نرجع إلى أسس الاعتراف بالآخر التى يحتويها ويبدأ هذا الرجوع تاريخياً بالتسامح الدينى ولذلك فسوف نحاول تتبع عوامل النشأة الفلسفية الأصلية لمفهوم التسامح عند

لــوكLocke وبـايـل Bayle لنصل إلى مـدى التسـامـح وحـدوده. يمكننا ـ إذن ـ أن نعـرف إذا مـا كـان ضَعْف إمكانيـة التسـامـح اليـوم ينتج عن تغـيرمـا أو يشـهـد على أزمة جوهرية فى أسس التسامح.

لقد تمت النشأة الفلسفية لمفهوم التسـامـح فى إطار إشكالية دينية سياسية تركت بصمتها ليس فـحسب على التحديد الأصلى للمفـهـوم بربطه بالتـسـامـح الدينى، بل على تأسيسه أيضا. وقد لعب كاتبان هنا دورا كبيراً، حـيث مـيـز الأول بوضـوح بين نظام السلطة السـيـاسـيـة ونظام السلطة الدينية، بينما أسس الآخر التسامح على حرية الضمير، ومن الواضح أن هذين الكاتبين مـا هما إلا لـوك وبـايـل. وقـد تلتقى بعض أفكارهمـا، إلا أن جهودهما لتأسيس التسامح تتطور وفقا لمنظورات شديدة الاختلاف.

ونجد مـحـاولة لـوك «رسالة فى التسـامـح» (المكتوبة بين عامى ١٦٨٥ و ١٦٨٦ والمنشورة باللاتينية فى جودا Gouda فى مــايو ١٦٨٩) ذات مـضـمـون سـيـاسـى بالدرجـة الأولى.(٥) فقد كانت تهدف إلى تفادى عقبتى المناظرة المعاصرة حول التسامح، حيث تقوم العقبة الأولى على إنكار حرية الضـمـيـر نفسـه أو على الأقل إنكار فكرة أن حرية الضـمـيـر تلك يمكنهـا أن تخـدم كقاعدة للأفعال الإنسانية لتأسيس حرية العقيدة. ونجد الصياغة البرجماتية لهذه الفكرة عند هوبز Hobbes حينما يقول: «حتى المرء الذى لا يخضع للقانون المدنى يرتكب خطيئة فى كل مرة يخالف فيها ضميره (بما أنه لا توجد قاعدة سوى عقله الخاص)، أما الفرد الذى يعيش فى جمهورية فـأمره مـختلف لأن القانون هنا يقوم بدور الضمير العام الذى وافق الفرد على الاسترشاد به. وإذا لم يكن الأمـر كـذلك بسـبب تنوع واخـتـلاف الضـمـائر الخاصة التى تتحول فى النهاية إلى وجهات نظر خاصة، فـإن ذلك يعنى انقسـام الجـمـهـورية بالضـرورة دون أن يغامر أى من مواطنيها بالطاعة للسلطة العليا فى أمور لا تتـفق مع مـا هو أهم».(٦) فى هذه الحـالة يصبح إحلال الضمير العام محل الضمير الخاص على المستوى المدنى ومـسـتوى العـقـيـدة الداخليـة بمثـابة وضع من أوضـاع النظام السياسى. أما العقبة الثانية فتقوم ـ على العكس من السابقة ـ على إلحاق سلوك الأفعال الانسانية بحرية الضـمـيـر فى جميع النقـاط التى لم تدخل فى موضوعات النصوص المقدسة. ويظهر تطور هذا الوضع فى مفـهـوم حرية المسيحى كما دافع عنها الإنجليزى ادوارد باجشاو Edward Bagshaw ، حـيـث كـانت تميل لإخـضـاع العقيدة، ليس العقيدة الداخلية فحسب، وإنما امتدادها أيضاً الا وهو مجموع السلوك المدنى لحرية كل فرد دون أن يكون للقضـاء حق أيا كان لأن يفرض عليه عقبة ما تجعل هذا الفرد يتصرف بما يتعارض مع ضميره.(٧)

حتى يخرج لـوك من هذا المأزق المزدوج، اتجه إلى التمييز بين الانظمة الاجتماعية بوصـفها وضعاً من أوضاع التسامح الدينى والسلام المدنى فى الوقت نفسه. وبادئ ذى بدء «تعتبر الدولة(...) مجتمعاً مؤسساً من الناس يهدف إلى إقامة مصالحهم المدنية والحفاظ عليها والتـقـدم بهـا»(٨) من هذا التـعـريف ينتج تحـديد لاختـصـاصـات القـضـاء حيال الحـيـاة والحـرية وأمن الجسد وملكية الخيرات. وهكذا تتـحـدد وظيـفـة سن القوانين وتطبيق العقوبات لتنظيم الحياة وعقاب أولئك الذين ينتـهـكون حق الآخـرين. لكن كـيف يقـدم لنا هذا التوجه المحدود والآنى للسياسةمناخاً للتسامح الدينى؟

هناك ثلاثة طرق تسمح بذلك:

(١) فخلاص الروح لا يخضع لاهتمامات القضاء المدنى والسبب فى ذلك إنه لا يمكن لإنسان عن طريق الحق أو الوضع الاجتماعى أن يمنح آخر سلطةعليه لتنظيم إيمانه. ويمكن للمرء - بلا شك - أن يخضع نفسه لسلوك أو احترام قواعد عقيدة ما خارجية، إلا أن ذلك لا يمس قناعته الروحية الداخلية ولا اعتقاده أو ايمانه الذى تقوم عليه قوة دينه، فأفكارنا ليست خاضعة لإرداتنا تماماً مثل اعتقاداتنا، لذلك فإن إرادتنا لا تملك أن تجعلنا نؤمن داخلياً بما تفرضه هى علينا. من ناحية أخرى يؤدى اتباع العقيدة الخارجية دون إيمان روحى إلى عكس الدين الحقيقى اى إلى النفاق وإلى الازدراء من الإله.

(٢) بخلاف ما سبق، لا تستطيع وسائل القضاء المدنى باية وسيلة أن تنتج قناعة داخلية، فهى تقف عند حد استخدام القوة والإكراه مما لا يتناسب مطلقاً مع الإقناع الروحى.

إن استخدام الإكراه لا يمكنه إلا أن يخلق عدم الإخلاص، فى حين أنه فى مجال الخلاص تعتمد الحقيقة على العقيدة، تلك العقيدة التى لا يؤدى إليها سوى التفانى دون تصنع. إن فرض الدين بالإكراه، إنما يعنى - إذن - فتح الطريق من جديد إلى نقيض الهدف المنشود، أى إلى ضياع البشر وليس إلى خلاصهم.

(٣) فى النهاية، حتى إن كان الإكراه يؤدى إلى الإقناع (مما يتنافى مع الحقيقة) فهل يؤدى ايضاً إلى التقدم فيما يتعلق بخلاص الروح؟ كلا البتة، وإلا لكان الأمير فى هذه الحالة يمتلك الدين الحق. لكن تتعدد الأديان وتتنوع وفقاً للبلاد ولا يوجد معيار يسمح بالتحديد النهائى لصحة أو زيف أى منها، خاصة وهناك نسبية ما لا يمكن تجاوزها تتعلق بالمعارف الإنسانية فى هذا المجال. حتى نتفادى إذن أية غرابة فى الموضوع علينا ان نفترض أن خلاص البشر أو ضياعهم فى الوقت الحاضر يتوقف على تربيتهم.

من هنا نرى أن خلاص الروح لا يعتمد إطلاقاً على توجه السياسة، بل ينبع من جهة أخرى ألا وهى الكنيسة أو «مجتمع الناس الذين يتجمعون سوياً بإرادتهم لخدمة الرب على الملأ ولإقامة العقيدة التى تروق له وتجعله يمنح هذا المجتمع الخلاص»(٩). إن الأمل فى الخلاص جزء من هذا التعريف للكنيسة، بل وسبب من أسباب وجودها.

ويسمح هذا التوجه للكنيسة بتعيين حدود سلطتها والقوانين التى تحكمها، فهى لا تستطيع - مثلاً - أن تستخدم القوة أو أن تقوم بافعال تتعلق بالمصالح الوقتية للفرد. ولا تمتلك من وسائل لممارسة وظيفتها سوى الإرشاد والنصح وإبداء الرأى بهدف تذكير أعضاء المجتمع بواجباتهم. وإذا كانت الكنيسة مازالت تحتفظ بحق حرمان أولئك الذين يخطئون بمخالفة قوانينها وخرق أوضاع المجتمع، فإنها لا تستطيع أن تمارس أى نوع من أنواع القضاء على كنيسة أخرى أو على الدولة. لذلك فإن الدين الذى يخرج عن توجه الكنيسة محاولاً إخضاع الدولة لقضاء غير نابع منها انمايخرق تميز الأنظمة فى المجتمع فى الوقت نفسه الذى يهدد فيه مبادئ السلام المدنى وبالتالى يهدد واجب التسامح (تلك هى حالة التعصب الفكرى كما يشير لوك).

إن للتسامح إذن أساساً مزدوجاً عند لوك؛ فمن الناحية السياسية نجد تمايز التوجهات فيما بين الدولة والكنيسة كما يوضحها مبدأ كل مؤسسة منهما، ومن الناحية الأخلاقية نجد أن فكرة استخدام الإكراه فى المجال الدينى. أياً كان شكله، يتناقض مع الهدف من الدين أى مع خلاص الروح.

إن ما يقرب تأسيس لوك؛ للتسامح من تأسيس بايل bayle له ـ فيما يتعلق بحرية الضمير ـ هو الجانب الأخلاقى، فبالنسبة لبايل أيضا يعتبر الإكراه وسيلة كريهة وغير فعالة على مستوى الإيمان، إلا ان قوته فى عرض فكرته تلك تقوم أساساً على استخدام تيمة الضمير الشارد والتى من المفترض فيها أن تبرر فكرة الاضطهاد للدفاع عن التسامح.

وتسمح دراسة الاعتراض الأول على المضطهدين والذى حاول بايل الرد عليه فى الجزء الثانى من تعليق فلسفى Commentaire philosophique، بالإشارة إلى قوة وهدف تأسيسه للتسامح. وإليكم الاعتراض فيما يلى: «إننا لا نستخدم العنف قط ضد الضمير بل نستخدمه لإيقاظ اولئك الذين يرفضون فحص الحقيقة»[١٠] ولا توضح فكرة بايل ببساطة ان الضمير الشارد يستحق التساهل والعطف بما ان ذلك الضمير ينتج عن الجهل وليس عن المكر او الرغبة الطائشة، إلا ان فكرته توضح أن العناد الذى يسلكه الضمير الشارد لتأكيد إيمانه بذاته (أو ما يطلق عليه المضطهدون المكابرة)، يعد تعبيراً من أسمى ما يكون عن الفضيلة الانسانية الا وهى الحرية[١١].

وفى الحقيقة، يوجد لدى الإنسان ميل إلى البحث عن الحقيقة لا يمكن قهره أو اختزاله، ذلك الميل الذى يؤدى إلى «أن روحنا لا تؤمن قط بمذهب يبدو لها مزيفاً.»، مع ذلك فهذا الميل أو الاتجاه، وهو من مكونات الطبيعة الإنسانية التى ظلت باقية منذ خطيئة آدم حتى الآن، يستطيع وفقاً للظروف ان يخطئ هدفه أو ان يتوقف أمام حقيقة مستترة. لكن يتخذ هذا الخطأ موضع الحقيقة الفعلية بالنسبة لمن يؤمن به وفقاً لضميره وبفضل إيمانه المخلص به. وفى عبارة أخرى، فإن ما يقرر قيمة الفكرة أو الفعل ليس مضمون الرأى والاعتقاد وإنما ما يمليه الضمير على الشخص: «لا أعتقد ان أحداً يعترض على صحة هذا المبدأ، الا وهو: كل ما يخالف ما يمليه الضمير يعتبر خطيئة، فمن الواضح ان الضمير يعد ضوءاً يبين لنا إذا ما كان الشئ طيباً أم سيئاً، ولا اظن ان هناك من يستطيع التشكيك فى هذا التعريف للضمير»[١٢] ومن هنا نستطيع القول بأن مدى اخلاقية الفعل يتوقف على النية التى سبقته «**فالفعل الذى نصفه بانه خير فى حين انه يخالف ما يوحى به الضمير، يعتبر خطيئة اكبر من الفعل الشرير الذى تم ارتكابه وفقاً لما يوحى به الضمير**»[١٣].

ولا تقاس الحقيقة وفقاً لمدى موافقة الروح وقبولها لهذين الأخيرين. من هنا نستنتج أن الضمير المخلوط يمتلك الحق نفسه الذى يمتلكه الضمير الصحيح حيث: «**ينبغى على الضمير المخلوط ان يخص الخطا بالمميزات والعناية نفسها التى يوليها الضمير المتعصب للحقيقة**»[١٤] وإذا استعرنا الصيغة المثيرة للاهتمام التى أوردتها **اليزابيث لاروس**، لوجدنا أن **بايل** يستبدل الفكر المتعصب بتعصب الممارسة.[١٥] وهكذا نرى تحت أية ظروف يمكن للتسامح أن يمتد إلى كل الآراء وكل المعتقدات، فكل قناعة هى تعبير عن حرية

وليس عن عناد، وبما أن هذه القناعة تكشف عن كرامة الإنسان فينبغي على الجميع احترامها. يمكن - إذن - قلب اعتراض الداعين للارتداد حيث أن محاربة المكابرة دون التعرض للضمير من أجل الوصول إلى الإيمان الحقيقي يؤدي بالداعية إلى ارتكاب جريمة ما في نظر القانون الإلهي لأنه يجعل من نفسه مرجعاً للضمير الإنساني:

«هل يمتلك الداعية للارتداد عيوناً ليقرأ ضمائر الناس؟

وهل يشترك مع الله في صفة مراجعة ما تضمره القلوب؟ إن مجرد التفكير في هذا يعد تبجحاً شديداً. وهكذا فعندما يعلن رجل ما ممن تعلموا وتثقفوا جيداً إنه قد اقتنع دائماً في قرارة ضميره بأن دينه هو أفضل الأديان جميعاً، فليس من حقنا قط القول بأن أحداً أقنعه داخلياً بما هو خطأ»(١٦).

يبدو هذا التأسيس للتسامح - إذن - تأسيساً دينياً، على الأقل في محركاته النهائية، فبعيداً عن افتراض استقلالية ما للضمير، يشير هذا التأسيس إلى استقامة القانون الإلهي. وفي الحقيقة إن المبدأ القائل بأن كل ما يخالف الضمير يعد خطيئة، ينتج من أن: «إرادة عصيان ما يحدده الضمير، تعادل الرغبة في تجاوز القانون الإلهي»(١٧) كما أن العلاقة المباشرة مع الله هي التي تؤكد استقامة التفكير أو الفعل من عدمه وفقاً لشعور الضمير. وهكذا، يجد التسامح مبدأ عالميته بعد أن تأسس على حرية الضميرفي سياق عالم أخلاقي.

مع ذلك تبقى خطوة حتى يتغلب التسامح على المنظور وعلى التأسيس الديني الذي ارتبط بهما منذ تشكله كمفهوم. وتقوم هذه الخطوة على اعتبار التسامح قائماً بذاته بوصفه مبدأ من مبادئ كرامة الإنسان. كما تتحق إمكانية التأسيس الأخلاقي للتسامح من خلال مفهوم كانت **kant** للقانون الأخلاقي بوصفه قانون العقل والحرية، وبوصفه استقلالاً للإرادة، وذلك بغض النظر عن هدف كانت **kant** من هذه المسألة والذي لا مجال لدراسته الآن.

يرتكز المفهوم الحديث للتسامح، الذي يستند عليه الفكر الإنساني حتى الآن، على فكرة الكرامة الإنسانية في الأفق الأخلاقي الذي لا يمكن اعتبار الإنسان فيه مجرد وسيلة فحسب، وإنما غاية في حد ذاته.

من هنا يتلخص الأمر في معرفة إذا ما كان هذا المفهوم للتسامح يمكنه أن يشبع تساؤلنا الحالي عن التسامح، أم لا، فإذا كان مفهوم التسامح هذا يسمح دوماً بتذكير كل منا بواجباته المتعلقة بحرية العقيدة والرأي والثقافة، وإذا كان ينكر مبدأ ضعف الكرامة الإنسانية الذي تروج له العنصرية والتعصب، فإنه مع ذلك يستند إلى فكرتين مسبقتين تعرفان حدوده.

تقوم الفكرة الأولى على أن دراسة مفهوم التسامح دراسة سابقة على تحقيقه تثبت أنه لا يتعلق سوى بالعلاقات بين البشر. وفي عبارة أخرى، إن هذا المفهوم يخرج عن دائرة التطبيق على عالم الطبيعة بشكل عام لأنه خارج عن العالم الأخلاقي للإرادات الحرة وللروح. ومن المفترض في عالم الطبيعة أن يظل مطابقاً لنفسه، خاضعاً لآلياته الداخلية للميلاد والموت. ومما لا شك فيه أن العلاقات بين البشر تدخل في نسيج العالم الطبيعي، إلا أن ذلك لا يؤثر على هذا العالم. أما الفكرة الثانية

فتقوم عل أن الكرامة الإنسانية تفترض وجود هوية إنسانية ثابتة أيا كان المكان والزمان.

ومع ذلك، فإن احتمال تذبذب مفهوم التسامح ينبع من هاتين الفكرتين المسبقتين، ولسنا فى حاجة - حتى نتأكد من ذلك - إلى أكثر من دراسة ما نعتبره اليوم لا تسامح فيه، أى ذلك الذى يخرجه التسامح من دائرته حتى لا يفقد مضمونه، وحتى لا يناقض نفسه. مع الأخذ فى الاعتبار بأن اللاتسامح هكذا يصل إلى كل تعدٍ على تكامل الطبيعة وليس فقط إلى التعدى على الشخصية الإنسانية. وفى عبارة أخرى، فإن بسط السلطة الإنسانية على الطبيعة، كان من أثره دمج تلك الطبيعة فى مشكلة التسامح، لأن ثبات النظام الطبيعى يبدو متذبذباً تحت سلطة تكنولوجيا الإنسان. وينطبق هذا الكلام على الكائنات الحية الأخرى أيضاً، فالفعل الإنسانى لم يعد يؤثر فحسب على وجود الأفراد المنتمين إلى جنس المخلوقات البشرية والحيوانية، بل أصبح يؤثر على وجود الجنس ذاته. فقد تجاوزنا مشكلة إشباع الحاجات التى وجهت الإنسان نحو الطبيعة ليستمد منها ما يحتاجه للحفاظ على حياته، وأصبحت الطبيعة نفسها أمانة فى يد الإنسان وتحت مسئوليته.

لكن علينا أن نذهب أبعد من ذلك، فالفكرة المسبقة الثانية عن مفهوم التسامح تؤثر هى الأخرى على تذبذبه، بما أن التسامح يفترض كرامة ما للإنسان تقتضى تعريف الهوية الإنسانية. فما هو الإنسان إذن؟ يطرح هذا التساؤل نفسه لأن الانسان حينما يمارس سلطته التكنولوجية فهو إنما يفسح من حدوده الطبيعية والأخلاقية، أما التساؤلات الأخرى عن ماهية الحياة والموت والميلاد فهى بلا شك تساؤلات تقليدية لا يختلف عنها سوى ما سمحت به المعرفة وتكنولوجيا الطب من استبدال الحدود الطبيعية بحدود اصطناعية مؤقته ولسنا هنا فى حاجة إلى أن نورد أمثلة، فلعلها جاهزة الآن فى أذهاننا جميعاً. هكذا تتبدل مشكلة التسامح، أو لنقل إننا لم نعد نعرف كيف نميز بين ما يدخل فى دائرة التسامح وما يخرج عنها فإلى أى مدى مثلاً يجب التسامح مع سيادة التكنولوجيا ومع إطالة العمر بطريقة اصطناعية، ومع فكرة الأم التى تؤجر رحمها لحمل جنين ليس منها، أو التحكم فى الجينات وفى السلوك الإنسانى، أو مساعدة تخليق الأجنة.. الخ؟

إن سيادة السلطة التكنولوجية على الطبيعة والإنسان تزعزع كل المسلمات الأخلاقية التقليدية دون أن يفلت مفهوم التسامح من ذلك. وقد اتسع مجال التسامح ليشمل كل ما أخضعته سلطة الإنسان لها بعد أن كان خاضعاً للطبيعة. من هنا لا يلتقى عالم الأخلاق، بوصفه عالم الحرية والضمير والأرواح، مع عالم الطبيعة فحسب، بل يحتويه فى داخله مخضعاً إياه للمسئولية الإنسانية. ولعلنا نتذكر أولى سطور كتاب **هانز جوناس** Hans jonas المهم، بعنوان «مبدأ المسئولية Leprincipe de laresponsabilité» حينما قال: إن الإنسان البروميثى المتحرر الذى فوض له العلم التحكم فى قوى مازالت مجهولة، وساعده الاقتصاد بلا حد، يطالب بنظام أخلاقى يستطيع من خلال العقبات التى يرتضيها أن يمنع قدرة الإنسان من أن تتحول إلى نقمة عليه»(١٨) من خلال مسألة المسئولية يحاول **هانز جوناس** أن يعيد التأمل فى النظام الأخلاقى مؤسساً للقيم والغايات ميتافيزيقا داخل الإنسان وخارجه.

ولا يمكننا هنا أن نتعرض لدراسة مفصلة عما إذا كانت إعادة تأمل النظام الأخلاقى الذى نادى بها **هانزجوناس** تستطيع أن تعيد بلورة فكرة التسامح أولا لذلك فسوف نكتفى بطرح السؤال وبالإشارة إلى اتجاه الرد عليه، فهل يكفى مفهوم الكرامة الإنسانية لكى نبحث التسامح؟ أو على العكس - هل يمر التسامح بأزمة فى أسسه؟ يمكننا أن نرد على هذا السؤال المزدوج بالنفى وبالإيجاب معاً: بالإيجاب لأن امتداد مجال تطبيق التسامح وبزوغ أشكال جديدة من اللاتسامح، لا يمكن الرد عليهما رداً وافياً من واقع المفاهيم التقليدية عن الهوية والحرية النابعين من علاقة الإنسان بنفسه وبالآخرين. وبالنفى، لأنه لا يمكن ولا يصح استبدال فكرة كرامة الإنسان بمبدأ آخر لتأسيس التسامح.

ومن الضرورى إعادة دراسة مفهوم الكرامة الإنسانية بهدف دمج الطبيعة فى العالم الأخلاقى وتكاملها مع تكامل الإنسانية فى الحاضر والمستقبل خاصة ويجب على اعادة تعريف الهوية الإنسانية أن تفتح مفهوم الضمير على التفكير فى الجسد من جديد.

وإذا كان مفهوم التسامح قد حاول، مبدئياً أن يُحيى عالماً إنسانيا شديد التنوع والاختلاف، فإن هذا المفهوم مازال فى طريقه للبناء و عليه أن يتبلور انطلاقاً من مفهوم الكرامة الانسانية وفقاً للمخاطر الجديدة التى تهددنا، أى انطلاقاً من إنسانية يتهددها خطر الموت، ومن طبيعة يمكن أن تتشوه بالكامل.

الهوامش:

(١) باسكال pascal، « خواطر» Pensées، إصدارات لافوما lafuma، باريس. دار نشر سوى، ١٩٦٣.
(٢) حول وضع اللاتسامح، بول ريكور، Paul Ricoeur
"Tolérance intolérance, intolérable" «تسامح ، ولا تسامح وغير قابل للتسامح» باريس، سوى seuil، ١٩٩١.
(٣) فلاديمير جونكيليفتش Vladimir Jankelevitch **مقالة فى الفضائل**، الجزء الثانى **الفضائل والحب** Traité des vertu Bordas, ١٩٧٠.
(٤) المرجع السابق، ص٧٦٧.
(٥) لوك locke، **«رسالة فى التسامح»** ونصوص أخرى منشورة ومقدم لها على يد J,f.Spitz، باريس، Flammarion، ١٩٩٢.
(٦) هوبز Hobbes، Leviathour، ماكفرسون، Penguin Books، ١٩٦٨،عن ترجمة ف. تريكوFT ricaud، باريس، Sire، ١٩٧١.
(٧) لوك Two tracts on Govermment locke كامبرديج، ١٩٦٧.
(٨) لوك lock، **رسالة في التسامح»** Lettre sur la Tolérance، مذكور من قبل.
(٩) المرجع السابق، ص١٧١.
(١٠) pierre Bayle، تعليق فلسفى حول أقوال المسيح christ commentaie philosophique sur les paroles de jésus، باريس، press pocket ١٩٩٢.

(١١) اليزابيث لاروس Elisabeth larousse وبيير بايل Pierre Bayle تعدد العقائد والصرامة الجزء الثانى Heterodoxie et rigourisine دهاى ، مارتينوس ينحوف، ١٩٦٤.
(١٢) بيير بايل Pierre Bayle، «تعليق فلسفى» ذكر من قبل..
(١٣) المرجع السابق.
(١٤) المرجع السابق، ص٢٩١.
(١٥) اليزابيث لاروس Ebsabeth larousse ذكر من قبل.
(١٦) المرجع السابق، ص١٨٥.
(١٧) المرجع السابق، ص٢٩١.
(١٨) هانز جوناسHans jonas: مبدأ المسئولية le principe de la responsabilité باريس، Cerf، ١٩٩١.



محمد فتحى

أجهزة فبركة الواقع وقدرات الإنسان الإبداعية

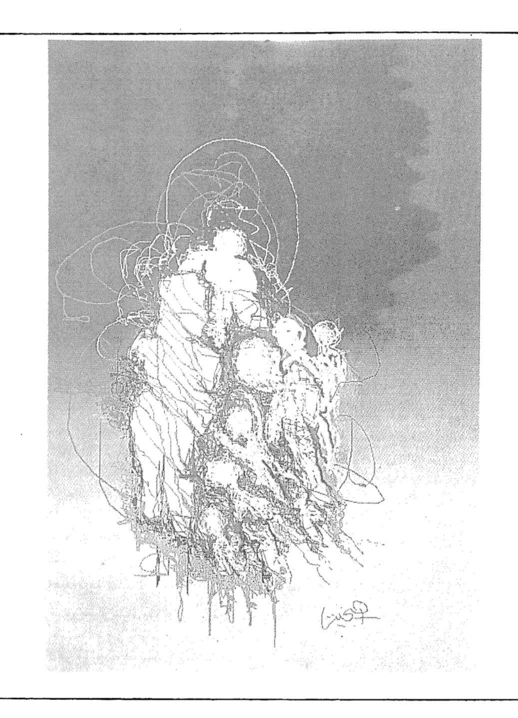
اللوحات المصاحبة للمقال للفنان : سامى بخيت

فى ظروف عصرنا المعقدة ظهرت مهن دقيقة خطرة، تتطلب قدرا هائلا من الخبرة والتدريب، مثل قيادة الطائرات فى الظروف غير المواتية، وقيادة المقاتلات خلال المعارك، ومثل مواجهة مجرم أو عصابة مسلحة تظهر على غير توقع، والمواجهة الطبية لآثار الحوادث فى غرف العمليات.

ولم تكن دربة المشتغلين بمثل هذه المهن تكتمل، حتى وقت قريب، إلا من خلال الممارسة الواقعية، الأمر الذى كان يقصف، لارتباط هذه المهن ارتباطا مباشرا بحياة الناس، عمر الكثيرين من ممارسيها وممن تخدمهم — كالمرضى الذين يتعرضون للحوادث مثلا — على حد سواء.

لكن المستحدثات العلمية «الفيديو كمبيوترية» استطاعت إنتاج أجهزة تصنع ما يماثل المواقف الحرجة فى مختلف مجالات النشاط الإنسانى، فأسهمت مع التدريب على مواجهة هذه المواقف فى إنقاذ حياة الكثيرين، ناهيك عن تحسين قدرات الملايين ممن يمارسون مهنا عادية، وكان لهذه المستحدثات أيضا آثار هائلة على عمليتى التعليم والتعلم، بل وعلى طريقة التفكير وحث الخيال والإبداع.

عشية حرب الخليج زار **جورج بوش** الجنود الأمريكيين فى مسرح العمليات. وخلال حواره مع الجنود أبدى قلقه عليهم، مع معارك الحرب المرتقبة؛ لأنه لم تتح لهم فرصة خوض حرب حقيقية كما أتيح للجيل الذى خاض حرب فيتنام مثلا. وهنا انبرى أحد الجنود يرد على الرئيس فى تأدب «لا عليك يا سيادة الرئيس. لقد خضنا حرب الخليج ذاتها، وليس حرب فيتنام فقط، قبل



ذلك مرات». والمذهل أن الجندى كان يعنى ما يقول حرفيا!

لقد ظل تعامل الكمبيوتر لفترة طويلة وقفا على الأرقام والكلمات، ثم تمكن من التعامل مع الصور الثابتة، وإن كان فى نتاج خشن، لا يمكن مقارنته بالصورة الفوتوغرافية الناعمة.. لكن الأمر تغير بصورة جذرية هذه الأيام. ولم يعد الكمبيوتر قادراً على التعامل مع الأصوات والصور الناعمة فقط، بل وعلى معالجة الصور المتحركة أيضا، الأمر الذى يعنى أن شاشته أصبحت مثل شاشة التليفزيون أو الفيديو، لكن بإمكانات رهيبة أخرى تمكنك حتى من التحكم فى وجهة تدفق الصور التى تراها على الشاشة، الأمر الذى أدخل فى التجربة البشرية ما يمكن أن يسمى بالواقع المصنوع، أو الواقع المفبرك بتقنيات الكمبيوتر الجديدة.

وإمكانات هذه التقنيات وهذا الواقع هى التى تمكن الجندى مثلا من التدريب على معركة حقيقية بمعنى الكلمة، أى ضد نفس العدو المتوقع بكل المؤثرات المادية: البصرية والسمعية التى تصاحب المعركة، وفى أى مسرح عمليات يريد.. وهذا ما رمى إليه الجندى فى رده السابق على **جورج بوش**، لقد خاض هذا الجندى حروبا جرت فى الماضى، كما خاض الحرب التى يتوقع أن يدخلها فى المستقبل، وأكثر من مرة، وبعيدا عن التدريبات الهيكلية الشائعة. وحتى نفهم ذلك لا بأس من معالجة الأمر فى سياقه من البدايات.

الإمكانات الكمبيوترية الجديدة

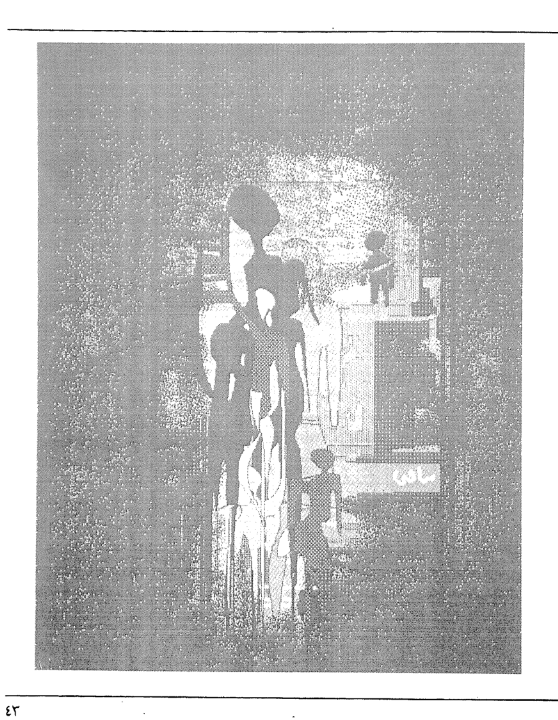
من المعروف أن الطيار المقاتل يحتاج إلى ٣٠ ساعة طيران شهريا حتى يحافظ على لياقته وحتى يكون مستعدا للطيران والقتال فى أية لحظة، كما تتطلب وظيفته.

ويمكن للقارئ أن يتصور التكلفة الباهظة للإبقاء على طيارى جيش من الجيوش فى حالة لياقة قتالية إذا عرف أن ساعة الطيران الواحدة تتكلف ما يزيد على عشرة آلاف دولار، وإن الجيوش الحديثة تضم فى صفوفها عددا من الطيارين يقدر بالمئات والألوف.

وفى محاولة لاختصار مثل هذه التكاليف ناهيك عن تجنب ما تنطوى عليه الرحلات الحقيقية من مخاطر على الطائرات والطيارين فى نفس الوقت، ومع إنجازات علمية باهرة فى دنيا الكمبيوتر، راح المهندسون يفكرون فى بديل للطائرة، أو جهاز «يحاكى» ظروف الطيران على الأرض، يصلح بديلا للطائرة ويستطيع الطيار بالتعامل معه أن يحّصل نفس الخبرات التى يحصّلها خلال الطيران الحقيقى.

وباستخدام منظومات متكاملة من الإمكانات البصرية والسمعية لأجهزة الفيديو، مع إمكانات النمذجة والحساب الهائلة التى تتمتع بها الوحدات الكمبيوترية، لم يقف المهندسون عند حد صنع جهاز يفى بالغرض بل وصلوا مع التطوير المستمر إلى نماذج من «محاكيات ظروف الطيران» تصيب أعتى الطيارين وأكثرهم حنكة بالدوار. وبذلك أصبحت فعالية التدريب على مثل هذه المحاكيات تفوق كثيرا فعالية التدريب على طائرة حقيقية، لأن المحاكى يستطيع إتاحة مواقف طارئة وحرجة لا يمكن السماح بحدوثها على الطائرة الحقيقية، بل يعتمد الطيارون فى تحصيل خبراتها على المفاجآت الخطرة التى تواجههم مع طول فترة الممارسة.

وإن كانت التكاليف الخرافية للتدريب على الطائرات الحقيقية قد بررت الإنفاق على صنع المحاكى، الذى كان



سعره يقدر فى البداية بعدة ملايين من الدولارات، فإن هذا السعر حصر استخدام تقنيات المحاكاة فى نطاق ضيق جدا، وجعله أشبه بانقلاب يقتصر أثره على التدريب القتالى للطيارين وعدد من الاستخدامات الشبيهة القليلة الأخرى، كمحاكاة صور العيش فى الفضاء.

وظل الأمر على هذه الحال سنوات حتى شهدت أسعار أجهزة الكمبيوتر وبرامجها انخفاضا هائلا فانفتح الباب على مصراعيه أمام ثورة حقيقية تجتاح مختلف مجالات التعليم والتدريب، بل مختلف مجالات الحياة.

اجهزة الحقيقة المصنوعة

لكن الأمر لم يقف عند حد المحاكاة الوظيفية، فالمماثلات أو أجهزة محاكاة المواقف، حتى لو حورت شاشاتها لتبدو كما لو كانت عنصرا من عناصر الواقع الذى تصنعه تظل تذكّر من يقف أمامها بأنه يتعامل مع واقع مزيف، أو شبيه بالواقع وليس واقعا حقيقيا.

ولتجنب هذا الإحساس ولتهيئة ظروف شبيهة بالظروف الواقعية تماما، شهدت مثل هذه الأجهزة تطويرا جديدا. فاقدمت وكالة الفضاء الأمريكية (ناسا)، مثلا، على صنع وحدات تجعل الموقف الذى تجسده المحاكيات وكأنه الواقع الحقيقى بكل دينامياته، من خلال المؤثرات البصرية والسمعية المصنوعة. وتلعب دورا أساسيا فى هذه الوحدات خوذة تغطى عينى المتدرب حين يرتديها، بشاشتين تشبه كل منهما شاشات التليفزيون (٣بوصات)، كما تغطى اذنيه بميكروفونات إلكترونية، وفيها مجسات حساسة تستجيب للكيفية التى تتحرك بها رأس من يرتديها، وتغير من أوضاع الصور أوتوماتيكيا لتناسب الأوضاع الجديدة التى يتخذها.

وبات من الممكن فى عرض من العروض أن يختبر مرتدى مثل هذه الخوذة ظروف السير عند الخروج من سفينة الفضاء على كوكب آخر، ويمكنه خلال ذلك أن يقوم بعمليات مناورة وانتقال من سفينة نقل (فضائية) إلى محطة (فضائية) تعمل على مدار حول الأرض، إلى قمر صناعى، وكل ذلك وهو جالس فى المعمل على الأرض.

لكن نتيجة الإنجاز لم تكن تقتصر على إمكانية المرء إتمام رحلة شبه حقيقية إلى القمر أو المريخ، ذلك انه لا يقف بالطبع عند عالم الفضاء، فوفقه يكون بمقدور عامل المخازن مثلا، حين يرتدى خوذة من هذا النوع، تحويل الأرقام الموجودة فى مستنداته إلى أشياء محسوسة مرئية موزعة فى أرجاء مخزنه.

وسرعان ما حدث تطور آخر لأجهزة الحقيقة المصنوعة؛إذ استخدمت ميدانيا فى خوض فصائل من دبابات الجيش الامريكى موجودة على أرض الولايات المتحدة معارك يومية ضد فصائل موجودة فى مناطق مختلفة عن عالمنا يسودها الهدوء والسلام، وسرعان ما لحقتها فى فعل ذلك فصائل موجودة فى ألمانيا أو كوريا. وقد صار ذلك ممكنا مع ابتكار جهاز لمحاكاة الواقع جرى تصنيعه على الهيئة الداخلية للدبابة «إم ـ١». وحين يتطلع الطاقم من برج الدبابة، وهو يرتدى الخوذة إياها، تواجهه غابات وأنهار وطرق لا تختلف عن مشاهد الطبيعة فى ساحة القتال المعنية إلا فى كونها من صنع برنامج كمبيوترى. وعلى هذا النحو يكون بمقدور الطاقم عبور الجسور، والالتفاف حول الطرق كى يحاصر عدوه، فى الموقع الذى يكمن فيه، كما تكون دبابته عرضة للغرز والقصف ومختلف الإحتمالات التى تواجهها فى حرب



حقيقية. وحين يطلق الطاقم نيرانه يرى مقذوفاته تتحرك لوهلة قبل أن تهتز كابينته بفعل إنفجار المقذوفات، وحين يفلح الأعداء فى إصابة الدبابة يصدر صوت هائل، تظلم نوافذ الدبابة «التلفزيونية الكمبيوترية» بعده.

وقد زودت القوات المدرعة الأمريكية فى حينه بمئات الأجهـزة من هذا النوع، وباتت أطقم المدرعـات التى تستخدمها تدخل فى معارك دبابات كبرى على مختلف المسارح الممكنة، هذا بينما كد الباحثون على طريق صنع منظومـة من الأجـهزة التى تربط عـمليـات الحـوامـات المقاتلات، معتمدين على المنظومة السابق الإشارة إلى استخدامها فى المدرعات.

ورويدا رويدا لم يعد بالإمكان الاستغناء عن عملية المحاكاة فى التدريبات العسكرية لانها لا تقدم للمتدرب جوا حقيقيا وظروفا حقيقية فقط، بل تمكنه من التعرف على كثير من المواقف الخطرة بل الكوارث، والتدرب على سبل التصرف حيالها، وهو آمن.

وهكذا أمكن الوصول إلى ما رمى إليه الجندى فى رده السابق على **جورج بوش**، من خوض الجنود الأمريكيين حرب الخليج مرات قبل قيامها. وامتدت خدمات أجهزة محاكاة الواقع إلى مجالات عديدة من الصعب تدريب العاملين فيها ميدانيا مثل مقاومة او إطفاء الحرائق، ومقاومة العمليات الإرهابية، وتشغيل وإدارة ومواجهة أعطال المحطات الكهرنووية، والغواصات العاملة تحت الماء، وأجهزة الفضاء السابحة فى الآفاق الرحبة.

ثورة فى مجال التدريب

لكن استخدامات أجهزة الحقيقة المصنوعة لم تقف عند مثل هذه المجالات الاستثنائية، بل امتدت إلى مجالات حياتية عادية جدا.. فحتى وقت قريب لم يكن للمرء أن يعرف مدى لياقة قصة شعر جديدة على وجهه إلا بعد تجربتها على كرسى الحلاق، لكن الأمر صار ممكنا فى الوقت الحاضر دون الاقتراب من مقص الحلاق وذلك من خلال «جهاز معالجة الصور» الذى يجمع بين قدرات الفيديو (التى تعطى صورة حية للزبون على شاشته) وبين قدرات الكمبيوتر على الرسم (التى توقع خطوط قصة الشعر المعنية على وجه الزبون).

وما يقال عن فورمة شعر معينة يقال عن اختيار مدى لياقة ثوب محدد على جسد الزبون، ومكياج بعينه على وجه الممثلة. وإذا كان استخدام مثل هذه الأجهزة قد بدأ يشيع فى محلات بيع أدوات الزينة وصالونات التجميل فالأمر لم يعد يقتصر على مثل هذه الاستخدامات الروتينية الهينة، إذ يتطرق إلى مجالات حساسة مثل جراحات التجميل، جراحات تغيير شكل الأنف وتعديل شكل عظام الفك.

ولقد فتحت الأجهزة **«الفيديو كمبيوترية»** عصرا جديدا للحوار بين الفنان والمهندس والطبيب من جانب، وبين زبائنهم من جانب آخر، فقد صار بإمكان صاحبة عملية التجميل الا تطّلع فقط على الشكل النهائى الذى ستبدو عليه، بل تبدى رأيها وتعبرعن مطالبها الإضافية وتقوم بتمحيصها عمليا مع الطبيب قبل البدء فى إجراء الجراحة، إذ يمكن رسم مناظر مختلفة للوجه مثلا، إلى جوار الوجه الطبيعى، بمجرد تحريك سن القلم على اللوحة الملحقة بالكمبيوتر ليخرج الرسم الإلكترونى خطا خطا والمرء المعنى يتابعه، بل ويعدله.

وإن كانت أثمان أجهزة فبركة الواقع قد انخفضت من ملايين الدولارات فى حالة أجهزة تدريب الطيارين، إلى

عشرات الألوف فى الاستخدامات الوسيطة.، فقد وصلت إلى آلاف الدولارات فقط مع الاستخدامات الاعتيادية، بل وصار بالإمكان شراء بعض المكملات التى يمكن بإضافتها إلى جهازى الفيديو والكمبيوتر المنزلى الحصول على مثل هذه الأجهزة.

إن عالم الكمبيوتر مقدم على ثورة لن تغير من صورة الحرب والضرب فقط، ولا من صورة السينما والموسيقى والفنون عامة فقط، وإنما تفتح الباب لانقلابات حقيقية فى طريقة تفكير الناس وقدراتهم، بل وآفاق خيالهم أيضا.

ولعل مجال التعليم واحد من أهم المجالات التى ستشهد ثورة خلال الأيام المقبلة اعتمادا على هذه التقنيات، لأنها ستتيح للمرة الأولى الوسيلة لأن يتعلم كل فرد وفق رغباته الخاصة، وبالوتيرة التى تتناسب مع قدراته الاستيعابية الخاصة من خلال تفاعل حى بالصوت والصورة والسيناريو المخدوم المتغير، وفق مردود تفاعل المتعلم معه، والتحرك على هذا الطريق بعيدا عن برنامج التعليم الـ «أوول ساين» الذى لا يراعى الفروق الفردية بين الناس، والمحكوم بإمكانات متواضعة جدا لا تتجاوز الكتاب والورقة والقلم فى كثير من الأحيان (مقارنة بالصوت والصورة الحية). هذا التحرك إلى جوار فرص التدريب التى أشرنا إليها قبلا ستشكل قاعدة تنهض فوقها القدرات الإبداعية للإنسان فى مختلف المجالات.

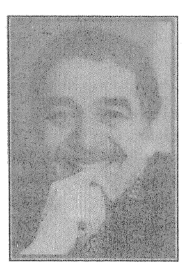
وقد بينت الدراسات العلمية أن الأطفال الذين يتعاملون مع هذه التقنيات يتجاوزون قدرة المعالجة الخطية المتسلسلة لما يواجههم من «مشاكل» إلى أسلوب المعالجة المتوازية التى تأخذ بعين الاعتبار عددا من المتغيرات والعلاقات بمشاكل أخرى وهذا لب أسلوب جديد فى دنيا المعلومات هو أسلوب المنظومات.

والنهوض بقدرات الإنسان الإبداعية لا يقف هنا عند نتاج التعليم الأرقى لأنه سيكون لذلك تأثير هائل على طريقة تفكيره وحث خياله وسبل تعامله مع الواقع. ولا بأس من إيضاح ذلك على مثال مصرى فخلال تمثيلية مسلية جرت فى «ديزنى لاند» الأمريكية سافر كاتبنا الكبير **فتحى غانم**، وهو على الأرض، تحيط به مؤثرات تشبه تلك التى يتعرض لها الملاح الكونى، سافر إلى القمر وحصل مع من رافقوه على شهادة تثبت ذلك وعاد **فتحى غانم** بعد هذه الرحلة ليصحبنا معه فى رحلة خيالية، من خلال رائعته **«الأفيال»** فى رحلة إلى عالم الآخرة والقبر والحساب لتتبع بعض جوانب حياتنا، مع أبطال الرواية.

وبالطبع توجد مصادر وتأثيرات أخرى يمكن أن تدفع إلى **«رحلة القبر»** هذه، لكن ظنى النابع من متن الرواية ذاتها أن رحلة القمر التى تمت بتقنيات مثل التى تحدثنا عنها، التى فصل الكاتب الحديث عنها فى بداية الرواية، وفى اتصال بالحديث عن رحلته الخيالية التى تقترحها عليه مؤسسة «د. س» (ص ١٠) كانت بين هذه المؤثرات إن لم تكن على رأسها.

وليت الأمر فيما يخص حث القدرة على الخيال يقف عند هذا الحد فاذا تصورنا رائعة **فتحى غانم** وقد تحولت إلى فيلم، فإن التقنيات التى تحدثنا عنها ستتيح فى تطورها شئ مهولا آخر غير جلسة التلقى السلبى، أو حتى التلقى المتفاعل، التى اعتدنا عليها حتى الآن، فالمرء مع التقنيات سيستطيع بلمسة إصبع أن يتدخل عند أى نقطة من العمل الفنى ليغير وجهة تدفقه الدرامى وفق ما يريده.

نجم والى



فى النهاية نحن لسنا الله
حوار بين
كورسوا وماركيز

* ترجمة نجم والى عن مجلة «كوزموبوليت» الامريكية اللاتينية

اربعة اطفال احسنت تربيتهم، طيعون يقضون عطلتهم الصيفية عند جدتهم التى تعيش قريبًا من ناجازاكى، لا ينقطعون بتاتًا عن إلقاء الأسئلة عليها. والدا الأطفال يعيشان فى هاواى فى البحث عن اخ الجدة الذى يعتقدون انه مفقود. يحاول الأطفال إقناع الجدة بالرحيل معهم إلى هاواى. ولكن الجدة لا تستطيع تذكر الأخ المفقود.

اما زوجها فإنه مات ـ كما تعتقد ـ قبل وقت طويل في ٩ اغسطس ١٩٤٥ فى الساعة الحادية عشرة ودقيقتين.

فى انتقالة مفاجئة يرجع الوالدان. احد اولاد الجدة ـ يقوم بدوره ريتشارد كير ـ يأتى بعدهما. لم يبد عليه انه قد اهين بسبب القنبلة، ولكنه كان كالمهزوز. يحاول الأحفاد غناء «روسلاين فى البساتين» لشوبرت. اغنية الفها الشاعر الألمانى جوته، ولكننا نسمعها فى الفيلم فى ترجمتها اليابانية. يبدو لحنها وكأنه يحاول منحنا الانطباع بالتآخى بين شخوص العائلة جميعًا، وبأن هناك ما يحدث خلف هذا التآخى الذى نراه من الخارج.

ولكن الفيلم ينتهى إلى نهاية أخرى. لاشئ من هذا التآخى. علي العكس. كأن هذا التآخى قد غلبته من قبل تلك الذكريات التى تثيرها أسئلة الأحفاد، والتى تستفز كل ما حاولت الجدة ترويضه، بل كل ما حاول الأولاد ايضًا ترويضه. وفجأة كأن كل شئ يستيقظ. يطغى طقس سيئ وأعاصير. الجدة الرقيقة المسنة الحليقة الشعر ترفع وبشكل مضحك مظلة مطرية لمقاومة الإعصار، وتركض بإتجاه ناجازاكى من أجل إنقاذ زوجها من الصاعقة (لقد مات زوجها بسبب صاعقة)

الأطفال والوالدان يركضون خلفها. كل شخص بنفسه معتمدًا على قوته الخاصة. ولكنهم لا يستطيعون اللحاق بالجدة. هذه هى قصة فيلم **كورسوا** الجديد«رابسودى فى أغسطس».

وبمناسبة تصوير مشاهد الفيلم آنذاك دار بين المخرج اليابانى كورسوا (٨١ سنة) والكاتب الكولومبى جابرييل جارسيا ماركيز هذا الحوار الذى ننقل ترجمته فيما يلى:

ماركيز: لا أريد أن يبدو هذا الحوار الذى يدور بين صديقين وكأنه مقابلة صحيفة. ولكنى كثير الفضول لمعرفة الشئ الكثير عنك وعن عملك. فى البداية يهمنى معرفة كيفية كتابة سيناريو أفلامك، من ناحية لأننى نفسى كاتب سيناريو ومن ناحية أخرى لأن أفلامك كانت تتبنى دائمًا بشكل فانتازى أعمالاً أدبية كبيرة. وأنا بالذات أعبر عن تحفظى إزاء ما أعد من رواياتى للسينما أو ما يمكن ان يعد.

كورسوا: عندما تخطر لى فكرة كتابة سيناريو، فأننى أعتكف فى غرفة، فى فندق مع قلم رصاص وأوراق. حينها أعرف بشكل أو بآخر كيف ستنتهى القصة، وإن كنت لا أعرف مع أى مشهد أبدا، أتبع انثيال الأفكار الذى ينتج بصورة طبيعية تمامًا.

ماركيز: ماذا يخطر فى ذهنك فى البداية، الفكرة أم الصورة؟

كورسوا: لا أستطيع توضيح ذلك بصورة جيدة، ولكنى أعتقد ان الأمر يبدأ بصور منعزلة بعضها عن بعض. من جهة أخرى أعرف أن مؤلفى السيناريو فى اليابان فى البداية يكونون نظرة كاملة للسيناريو، ثم ينظمونه فى مشاهد، وبعد أن يكونوا قد رسموا الحدث بشكل كامل. يبدأون فى الكتابة. ولكنى لا أعتقد أن هذا هو الطريق الصحيح، لأننى فى النهاية لست الله.

ماركيز: كانت طريقتك هكذا أيضًا، حدسية عندما أعددت روايات شكسبير وجوركى ودوستوفسكى؟

كورسوا: صانعو الأفلام الذين لا يزالون فى طور التعلم فى الغالب لا يدركون كم هو معقد إيصال صور أدبية للجمهور عن طريق الصور السينمائية مثلاً، هناك رواية جريمة يجب تصويرها، بحيث يجب أن يعثر على الجثة فيها بجانب السكة الحديد. إن أحد المخرجين الشباب كان يصر على تصوير اللقطة حرفيًا كما هى فى الكتاب. لقد قلت له: «حضرتك تضل الطريق. إن المشكلة هى أنك قد قرأت الرواية وتعرف أن الجثة قد وُجدت بجانب السكة الحديد. ولكن الجمهور لم يقرأ الرواية، لذا لا يلعب المكان لهم فى هذه الحالة أى دور». إن هذا المخرج الشاب كان مقيدًا لسلطة الأدب الساحرة، دون معرفة أن الصور فى السينما يجب أن يُعبر عنها بطريقة أخرى.

ماركيز: هل تتذكر صورة ما، من الواقع، وفق وجهة نظرك لا يمكن نقلها إلى السينما؟

كورسوا: نعم. مدينة المناجم البداشى، حيث اشتغلت فى سنى الشباب كمساعد

مخرج. لقد شرح لنا المخرج بعد إلقاء نظرة عامة على المدينة، بأن المكان رائع وأن الحالة أيضًا غريبة بشكل شيق، ولهذا السبب يجب ان نبدأ بالتصوير. ولكن الصور كانت تعرض فقط مدينة مناجم متآكلة، لأنه كان يغيب فيها ما كنا نعرف انه مضاد لما نشاهده: إن العمل فى البداشى كان خطرًا جدًا. وإن نساء وأطفال عمال المناجم فى خوف دائم على سلامتهم. إذا نظر المرء إلى المدينة فإنه يستبدل البانوراما بمشاعره، وسيجد أن الأمر أكثر غرابة مما هو فى الحقيقة. إن الكاميرا لا تستطيع أن تريني ما تراه العيون.

ماركيز: من أجل قول الحقيقة، إننى أعرف فقط القليل من الكتاب الذين هم مقتنعون

كوروسوا: بتحويل أعمالهم إلى السينما. ما هى تجاربك بهذا المجال؟

ماركيز: اسمح لى بسؤال واحد، هل رأيت فيلم، أكاهيجة (اللحية الحمراء ١٩٦٥)؟

كوروسوا: لقد رأيت الفيلم خلال عشرين سنة ست مرات وكنت كل يوم تقريبًا أحدث أطفالى عنه حتى أصبحوا كبارًا ليشاهدوا الفيلم بأنفسهم. إن فيلمك ليس فقط الفيلم

ماركيز: المحبوب من قبل عائلتى ومنى، إنما هو أحد أفلامى المفضلة فى كل تاريخ السينما.

كوروسوا: أكاهيجة هو نقطة التحول فى تطورى. كل أفلامى التى سبقت هذا الفيلم تختلف تمامًا عن الأفلام التى تبعته. لقد كان نهاية مرحلة وبداية مرحلة جديدة.

ماركيز: لقد كان واضحًا للعيان. تأسيسًا على فيلمك هذا فإننى أعتقد أن هناك مشهدين فى الفيلم هما القاعدة العامة أ المتحققة فى كل أفلامك اللاحقة. أقص مشهد مانتيس المصلى، والمشهد الآخر هو مشهد صراع الكاراتيه فى باحة المستشفى.

كوروسوا: نعم. ولكن كنت أريد أن أحكى لك شيئًا آخر وهو أن مؤلف الكتاب شوجورو يامموتو كان ضد تصوير القصة. لقد كان يرفض بصورة عامة نقل رواياته إلى السينما. ولكن فى حالة أكاهيجة مارس استثناء لأننى أصررت بلا رحمة على تحويل القصة إلى السينما، حتى حصلت على موافقته. بعد أن رأى الفيلم بنفسه، استدار إلىّ وقال «هل تدرى أن الفيلم أكثر روعة من الرواية».

ماركيز: لماذا أعجبه الفيلم بهذه الصورة، إذا سمحت لى بالسؤال؟

كوروسوا: لأنه كان على دراية عميقة بخصوصية السينما. الأمر الوحيد الذى رجانى فيه هو أن أتعامل مع شخصية الرواية الرئيسية المرأة، بعناية. إن من الجنون بمكان، هو أن فكرة أن تفشل إمرأة، لم تكن مصورة بهذه الدقة فى الرواية.

ماركيز: ربما كان هو الوحيد الذى يعتقد بأن شخصيتها مفصلة بشكل دقيق. هذا ما يحدث لنا نحن الكتاب غالبًا.

كوروسوا: بالضبط. بعض الكتاب عندما يرون أفلامًا تتأسس على روايات يقولون: «إن هذا الأفق يتوافق مع روايتى جيدًا»

ولكنهم فى الحقيقة يشيرون إلى ذلك الأفق الذى اضافه المخرج إلى روايتهم دون أن يدروا. إننى أفهم ما يعنون، لأنهم من المحتمل يرون على الشاشة ما كانوا يعتقدون أنهم كتبوه، على حين أنهم لم يكونوا بالوضع الذى يسمح لهم بعمل ذلك.

ماركيز: هناك حقيقة معروفة «الكتاب هم مازجو سُم». ولكن من أجل المرور على فيلمك الحالى، هل سيكون الإعصار (Taifun) هو أصعب شئ؟

كوروسوا: كلا. إن أصعب شئ كان العمل مع الحيوانات، أفاعى الماء، النمل الذى يفترس الأزهار. إن الأفاعى المدجنة معتادة على رؤية الناس، لا تهرب بشكل غريزى، إنهن يتصرفن كثعبان الماء. كان الحل هو صيدأفعى ضخمة ومتوحشة، فهى التى ستحاول بكل قوتها الهرب بخوف وانفعال. وبهذا الشكل ستلعب دورها جيدًا. بالنسبة للنمل فإن حثه على تسلق غصن ورد بصف طويل للأعلى من أجل التهام ثمرة الزهرة عمل صعب. لقد كان النمل يتفرق بعضه عن بعض بشكل دائم. لذا اضطررنا إلى وضع العسل على طول الغصن، حينها تسلق النمل إلى أعلى. لقد واجهتنا الكثير من الصعوبات، ولكنه كا عملاً يستحق الجهد. لقد تعلمت أمورًا جديدة كثيرة.

ماركيز: نعم. لقد لاحظت ذلك. ولكن أى نوع من الأفلام هذا الذى تكون فيه المشاكل مع النمل أكثر مما هى مع الإعصار؟ عن أى شئ يتحدث؟

كوروسوا: من الصعب تلخيص الفيلم بكلمات قليلة.

ماركيز: هل يقتل شخص ما أحدهم؟

كوروسوا: إنه يتحدث ببساطة عن امرأة كهلة من ناجازاكى تعيش القنبلة الذرية، يزورها فى الصيف أحفادها. لم أصور المشاهد المرعبة التى ستكون بالتأكيد غير محتملة، كما أنها على وجه اليقين لا تقدر على توضيح الدراما المرعبة. إن ما أردت نقله هو نوع الجرح الذى جلبته القنبلة الذرية إلى قلوب الناس وكيف أن هذا الجرح بدأ تدريجيًا يتماثل للشفاء. إنى لا أتذكر اليوم الذى أُلقيت فيه القنبلة الذرية، ولحد الآن لا أريد التصديق بأن هذا قد حصل بالفعل لعالمنا. ولكن الأسوأ من ذلك هو أن هذا اليوم أصبح منذ فترة طويلة عند اليابانيين جزءًا من الماضى.

ماركيز: ماذا يعنى فقدان الذاكرة التاريخى هذا لمستقبل اليابان ولهوية اليابانيين.

كوروسوا: إن اليابانيين لا يتكلمون عن ذلك بصراحة. خاصة رجال السياسة، فإنهم الأكثر رغبة بالصمت، خوفًا من الولايات المتحدة. من المحتمل أنهم وافقوا على إيضاح ترومان بأن الأمريكان استخدموا القنبلة الذرية من أجل التسريع بإنهاء الحرب العالمية الثانية. ولكن الحرب ما تزال مستمرة بالنسبة لنا. إن الرقم العلنى لموتى هيروشيما وناجازاكى ٢٣٠ر٠٠٠. فى الحقيقة إن الرقم الخفى يقترب من نصف مليون. لليوم هناك ٢٧٠٠ مريض في مستشفى القنبلة الذرية ينتظرون بعد ٤٥ سنة من

المعاناة النتائج المتأخرة لأشعة الذرية لكى يموتوا. بكلمات أخرى ما زالت القنبلة الذرية تُميت فى اليابان.

ماركيز: إن الشرح المنطقى يظهر أن الولايات المتحدة عن طريق إلقاء القنبلة الذرية أرادت أن تسبق السوفييت هناك، أقصد خوفها من احتلال هؤلاء لليابان قبلها.

كورسوا: نعم. ولكن ألقوا بها فوق مدينة كانت مسكونة فقط من مدنيين، لم تكن لهم علاقة بالحرب. لقد كانت هناك في أماكن أخرى قواعد عسكرية تُقاد منها معارك كثيرة؟!

ماركيز: لم يلقوا بها أيضًا على قصر الإمبراطور، والذى كان موقعه في نقطة حساسة جدًا، فى قلب طوكيو. إن توضيحًا لذلك كله يدلنا على أنهم أرادوا ترك مراكز السلطة السياسية والعسكرية دون المساس بها من أجل الإسراع للفلفة القضية وعدم وجوب تقسيم الغنيمة مع الحلفاء. إنه حدث فى تاريخ الإنسانية لا يستعاد فى بلد آخر. ولكن اليابان إذا كانت قد استسلمت دون إلقاء القنبلة الذرية هل هى نفس اليابان اليوم؟

كورسوا: من الصعب القول. إن أحياء ناجازاكى وهيروشيما لا يريدون تذكر الأحداث، لأن أغلبهم من أجل أن يعيشوا كان عليهم ترك أهلهم وأطفالهم من أجل إنقاذ جلدهم. لم يكفوا عن الشعور بالذنب. بعد ذلك وفى فترة السنوات الست التى كان فيها الجيش الأمريكى يحتل البلاد، فإن هذا الجيش عمل بوسائل مختلفة على الإسراع بهذا النسيان، لقد كانت الحكومة اليابانية تتعاون معهم فى عملهم المتحمس. إننى على استعداد لقبول ذلك كجزء من التراجيديا غير المتجنبة التى تحملها الحرب معها. ولكنى أعتقد بأن البلاد التى ألقت القنبلة الذرية يجب عليها الاعتذار على الأقل لليابانيين. طالما أن هذا لم ولن يحدث فإن الدراما لن تنتهى.

ماركيز: طالما؟! ألا يمكن لسوء الحظ وفى غضون مراحل طويلة أن يُعادل بالحظ؟

كورسوا: إن القنبلة الذرية كانت نقطة انطلاق الحرب الباردة، وسباق التسلح، وتشير إلى بداية إنجاز واستقلال الطاقة الذرية. إن الحظ الذى تكون نشأته هكذا لن يكون طبيعيًا ذات يوم.

ماركيز: أفهم. إن الطاقة الذرية قد نشأت كقوة ملعونة. وإن قوة تنشأ تحت سلطة الشر هى موضوع جيد لكورسوا. إن ما يعنينى هنا. هل تدين الطاقة الذرية بذاتها أو فقط من خلال النمط كما هى فى بدايتها عندما أُسئ استخدامها؟ الطاقة الكهربائية مثلاً هى دائمًا شئ جيد بغض النظر عن الكرسى الكهربائى.

كورسوا: إنه ليس نفس الشئ. أعتقد أن الطاقة الذرية تقع خارج إمكانية السيطرة الإنسانية فى زمننا الحاضر، أى خطأ فى إدارة الطاقة الذرية سيسبب مصيبة مباشرة مرعبة. والإشعاعات ستدوم فى تأثيرها على المئات من الأجيال المقبلة. ولكن عندما يغلى الماء (على العكس من ذلك) يكفى تبريده فى عدة ثوانٍ ، ولن

يكون خطرًا بعدها. إننا يجب أن نتوقف عن استخدام مواد ستغلى بعد مئات السنين.

مـاركـيـن: إن الجزء الأكبر من إيمانى بالإنسانية أدين به لأفلام كوروساوا. إننى أفهم أيضًا النقطة الأساسية فى وجهة نظرك القائلة باللا عدالة المرعبة التى تكمن فى أن القنبلة الذرية استخدمت ضد مدنيين وبأن الأمريكان واليابانيين عملوا من أجل أن تنسى اليابان. ولكن يبدو لى أنه من غير اللائق لعن الطاقة الذرية للأبد دون الأخذ بنظر الاعتبار أن الإنسان يمكن أن يستخدمها فى مجالات غير عسكرية. فى هذا المجال هناك التباس كبير يتطابق مع حيرتك، لأنك تعلم بأن اليابان قد نسيت، وبأن المذنبين أعنى الأمريكان لا يريدون إدراك ذنبهم فى النهاية، ولم يطلبوا الصفح من اليابانيين.

كـوروسـوا: إن الإنسانية ستصبح أكثر إنسانية عندما تعترف بأن هناك مجالات للحقيقة لا يمكن تضليلها وتحريفها. أنا لا أعتقد بأن لنا الحق فى المجئ بأطفال إلى العالم بدون عجيزة أو خيول بثمانى أرجل. ولكنى أعتقد بأن حوارنا أصبح أكثر جدية وهذا لم يكن قصدى.

مـاركـيـن: لقد فعلنا ما هو صواب إذا كان الموضوع جديًا كهذا، فإن المرء لا يستطيع الروغان من مناقشته بجدية. هل يلقى فيلمك الجديد بعضًا من الضوء على أفكار بخصوص ما تكلمنا عنه؟

كـوروسـوا: ليس مباشرة. عندما سقطت القنبلة الذرية كنت صحفيًا شابًا وكنت أريد كتابة مقالة عما حدث. ولكن كان ممنوعًا تقصى الحقائق حتى نهاية الاحتلال. وحين أردت العمل بهذا الفيلم بدأت فى البحث عن الموضوع ودراسته، وأنا الآن أعرف أكثر مما كنت أعرفه. ولكن إذا كنت أرغب فى عرض الفيلم معبرًا عن أفكارى بحرية فإننى سوف لن أستطيع عرض الفيلم فى اليابان اليوم. وأيضًا ليس فى مكان آخر.

مـاركـيـن: هل تعتقد أنه من الممكن نشر هذا الحوار فى الصحافة؟

كـوروسـوا: ليس عندى اعتراض. على العكس. إنها فرصة للكثيرين من أجل أن يبوحوا برأيهم دون تحديدات لما يجب أن يقولوه.

مـاركـيـن: شكرًا جزيلاً. على أية حال إذا كنت أنا شخصيًا يابانيًا فإننى سأفكر نفس تفكيرك. على العموم إننى أفهمك جيدًا. ليس هناك حرب يمكن أن تكون جيدة بالنسبة لأى إنسان.

كـوروسـوا: هذا هو الأمر. إن المشكلة هى أنه عندما يبدأ إطلاق النار فإن الملاك والمسيح يتحولان إلى رؤساء أركان عسكريين!



المسافر خانه

عصمت والى

كنت على موعد مع الفن .. قديمه وحديثه .. صباح اليوم التالى . دعانى صديق فنان لزيارة مرسمه .. فى قصر المسافر خانة . الأثرى الجميل .. فى حى « الجمالية » .

أثار القصر مشاعر عدد من الرسامين .. فأقبلوا عليه . وأقاموا مراسمهم فى بعض حجراته .. وأبدعوا أعمالا فنية تدين بالفضل لهدوء المكان .. وما يضمه من تراث فنى أصيل .. يسبح فى غلالة من عبق التاريخ .. منهم إسماعيل دياب .. زهران سلامة .. عبد الوهاب مرسى .. عدلى رزق الله .. محمد عبلة .. حامد ندا ومحمد قنديل .

والفكرة ليست بجديدة .. سبقهم إلى المنازل الأثرية فنانون آخرون . فى الأربعينيات .. وفى « درب اللبّانة » بالقلعة .. أقام رمسيس يونان مرسمه فى المنزل رقم ٥ .. وشاركه حجرات المنزل الكبير محمد ضياء الدين وحسن التلمسانى وحسن سليمان وجمال كامل ومنير مرقس وميلاد فهيم ولويز فوزى .. وغيرهم .. وفى المنزل المقابل .. عاش وأبدع بيبى مارتان وماريدل وسحاب الماس وميلو وانجلو .. والمعمارى الكبير حسن فتحى .. ويضم هذا المنزل .. بعد تجديده .. مؤسسة أغاخان الثقافية .

فى المساء جلست إلى كتابات د . عبد الرحمن زكى ود . حسن الباشا ود . كمال الدين سامح .. وعالمنا المعمارى الكبير حسن فتحى وغيرهم .. وغيرهم .

كانت سهرة ممتعة عشتها مع من كتبوا بحب عن مصر الإسلامية ومن عشقوا عاصمتها الساحرة .. ذات الألف مئذنة .. وسميت .. بحق .. القاهرة .. فكم مرّ بها من غزاة ونوائب .. وما زالت .. وعمرها يزيد عن الألف عام .. عروسا مجلوة .. عشقها كل من زارها ..

وسجّل آيات العشق فى كتابات .. وأشعار .. ورسوم .. وما زال كتاب العشق مفتوحا !

« الجمالية » .. الحى الشعبى المزدحم .. حل مكان المدينة الملكية .. القاهرة .. المحاطة بالأسوار العالية والبوابات . مدينة ملكية مثل « فرساى » فى فرنسا . كانت الإقامة بها قاصرة على الخليفة الفاطمى المعز لدين الله ..

وأسرته .. وأعوانه وقواته .

كانت تضم الجامع الأزهر .. ومسجد الحاكم بأمر الله الفـاطمى .. ومسجد الأقمـر .. ومسجد ومشهـد الإمام الحسين .. والقصر الشرقى الكبير .. كانت به أربع آلاف حجرة ! وكانت مساحة القاهرة فى ذلك الوقت ثـلاثمائـة وأربعـين فدانـا .. منها سبعـون فدانـا مساحـة القصر الشرقى .. وبعض أجزاء من أسوار القاهرة وبواباتها .. الفتوح .. النصر .. زويلة .

وأصبحت القاهرة عاصمة للخلافة .. للمرة الأولى .. فى مصر وصارت مثل بغداد .. عاصمة الخلافة العباسية فى العراق .. وقرطبة عاصمة الخلافة الأموية فى الأندلس .

تـوارث الخلفاء الفـاطميون القـاهرة .. وحتى نهـاية دولتهم .. لم يكن من حق أى مصرى الإقامة بها .. كانوا يقيمـون بـالفسطـاط أول عـاصمـة إسـلاميـة .. وفى « العَسْكـر » .. خارج أسـوار القـاهـرة .. وأقـام بهـا المصريون .. عندما جاء صلاح الدين الأيوبى .. فـأقام الدولة الأيوبية .. وبنى قلعته التى تشرف على القاهرة .. فوق تل المقطم .. لسكنى الأيوبيين .. وإدارة حكم مصر .

سَمَح للمصريين بدخـول المدينـة الملكية .. والإقـامة بها .. بعد أن شرَّدهم الوزير الفاطمى « شاور » عندمـا أحرق الفسطاط وما جاورها . صبَّ عليها عشـرين ألف قارورة من البترول .. وظلت النيـران مشتعلة بهـا أربعة وخمسين يوما .. أحالت المدينة الكبيرة إلى خرائب مهجورة واسعـة .. حتى لا يغزوهـا « عمورى » ملـك القدس .. وجيشه من الصليبيين .. وكانت قواته قد وصلت إلى بلدة « بلبيس » من إقليم الشرقية .. واستقرت بها .. ووقف « عمورى » يتطلع بغيظ إلى قطعة الزبد الشهية .. التى كان يحلم بالتهامها .. كما وصفها .. وقد تصاعد دخانها الأسود عاليا .. إلى عنان السماء .

أشق طريقى .. وسط زحام المارة فى شارع المعز لدين الله .. بعد أن تركت شارع الأزهر .. وعمـائر السلطـان الغورى من خلفى .. محال العطـارة والعطور .. ومحـال الصاغة .. صفوفا على الجانبين .. عن يمينى مدخل ضيق يفضى إلى خان الخليلى .. وأزقتـه الضيقة .. المغطـاة .. المزدحمة دائما بزوار « الخـان » .. متحف كبير . تحف وهدايا .. من ذهب وفضة ونحاس .. ومعـادن مطلية .. أزياء شرقية .. نسجيات يدوية .. سجـاد من صوف .. أو حـرير .. أشغـال دقيقة من الجلـد .. لوحـات فنيـة ملونة .. « كليم » الحرَّانية وكرداسة .. أوراق بـردى .. مشغولات فنية مطعمة بالأحجار الكريمـة .. ومن خشب مطعم بالصدف والعاج ... كلها فنون شرقية متوارثة ..

وإن لحقها التطور .. ولعبت الآلات الحديثة دورها فى سرعة الإنتاج .. وتوفير جهد الصانع ووقته ..

مجموعة قلاوون الأثرية الرائعة عن يسارى .. أنحرف يمينا .. مقعد « بيت القاضى » .. الأثر الباقى من قصر .. « مـامـاى الصيفى » .. أجمـل المقـاعـد فى العمـارة الإسلامية .. سمى بيت القاضى لأنه استخدم للتقاضى بين الناس فترة من الـزمن . أعبر قـوس « قرمـز » الأثرى الفريد .. ينادينى صديقى الفنـان .. الجالس فى المقهى المواجه لمصلحة « الدمغة » .. الذى اعتاد الجلوس فيه كل صبـاح .. قهوة وشيشـة .. قبل الـذهاب إلى مـرسمـه القريب .. نتجه يسارا إلى درب « الطبلاوى » .. الذى تقع المسافر خانة عند نهايته .

الطريق غير مشجع .. يزداد إحساسك بعدم الرضـا عندما ترى واجهة القصر . حائط أصم .. عال .. عار .. وباب خشبى كبير وقديم ! ..

المبانى .. قديما .. تختلف تماما عن مبانينا الحالية .. التى تبدو واجهاتها وكأنها لوحات جميلة أبدعها الفنان . ألوان مبهرة .. نوافذ وشرفات .. ناطحات سحاب ! .. ما أن تعبر مداخل هذه المبانى الجميلة .. وتفتح باب واحدة من الشقق .. وتتجول داخل غرفها الضيقة .. التى يمكنك أن تلمس بيدك سقفها .. إذا لم تكن شديد القِصر .. سوف تجد نفسك داخل غابة من الأسمنت !

أجدادنا بنوا البيوت لراحتهم . للبيت فناء أرضيته من الرخام الملون .. تتوسطه « فسقية » .. ذات نافورة .. ترطب هواء الحجرات المطلة على الفناء .. الذى تحيط به أشجار وارفة الظلال .. يتضوع أريج أزهارها فى الفناء .

المسافرخانة .. أو دار الضيافة .. كانت من أجمل دور القاهرة .. فى القرن الثامن عشر . القسم الشمالى من الدار .. وهو أقدم من الجنوبى بعشر سنوات « ١٧٧٩ م » . غير صالح للإقامة .. وتحت الترميم .. كان له بابان .. على درب « المسمط » . القسم الجنوبى شيد متمما للشمالى .. ونصل إليه من درب الطبلاوى .

شيّد القصر الحاج محمود محرم شيخ شاهبندر التجار .. واشترته أسرة محمد على الملكية .. بعد موته .. وجعلت منه دارا للضيافة .. « المسافرخانة الأميرية » .. لزائرى مصر من الشخصيات البارزة .. كالسفراء وأعضاء الوفود الأجنبية .. ثم أعطى القصر إلى إدارة المدارس لإعداده مدرسة لتعليم البنات .. واستلمته وزارة الأوقاف عندما لم ينجح مشروع المدرسة وسلمته الأوقاف بدورها إلى هيئة الآثار .. التابعة لوزارة الثقافة .

• • •

ندخل المسافرخانة .. عبر المدخل المُنكسر .. حتى لا يرى المارة من بداخل القصر .. مراعاة للتقاليد المتوارثة .. التى أملتها العادات الشرقية فى ذلك الوقت .

نشاهد رحبة واسعة مسقوفة .. وسلما جانبيا صغيرا عن يسارنا . نرتقى السلم إلى الدور العلوى .. مرسم الفنان .. محمد عَبلة ... غرفة واسعة .. شباك زجاجى عريض يطل على ساحة فسيحة خارج المرسم .. فى الجانب المقابل من الغرفة .. مشربيّة عريضة .. تطل على حديقة القصر المهجورة .. والحائط المطل على درب الطبلاوى .

نجلس على « دكة » المشربية العالية .. أتأمل اللوحات المعلقة والمكومة فى الأركان .. خطوط لوحة على حامل خشبى كبير .. كنبة عريضة مفروشة عن يسار المدخل ..

يقول « محمد عبلة » .. أذكر يومى الأول فى قصر المسافرخانة .. الصور والتداعيات التى أثارها كل ركن من أركانه .. حكايات ألف ليلة .. لوحات المستشرقين .. عبق التاريخ ورائحته ..

البدايات لإنتاجى الفنى .. كنت أحاول .. دون افتعال .. أن أحيا المكان .. وكان المكان يحيا فى أعمالى . أنجزت أعمالا كان لزخارف المكان وضوئه وتكويناته الأثر البالغ الفعّال .. بعد هذه الفترة التى أسميها احتضان المكان لى .. حاولت « عبر عدة تجارب » .. قادتنى إلى خارج المكان .. أن أرى الناس من حوله .

أحيانا يستعصى الرسم . تنقطع الرغبة . أتجول فى قاعات القصر .. أتأمل الزجاج الملون .. وخط الثلث فى قاعة المجد .. أسترخى فى « مَلْقَف الهواء » .. كثيرا ما تكون هذه الجولة كافية للعودة إلى المرسم .. وكُلِّ رغبة فى مزج الألوان والخطوط .

نهبط السلم الصغير إلى الرحبة .. يتوسط حائطها الأيسر باب القاعة القبلية الكبرى .. الخاصة باستقبال

المعارف والتجار .. وتدعى قاعة المجد .. وتعلو الباب عتبة نقش عليها .

لك ياذا العزيز قاعة حسن
هي في مصر جنة القاعات
صانها الله من حسود ودامت
بك مأوى العليا واللذات
من يشاهد إشراقها قال أرخ
إنها قاعة من الجنات

وقاعة المجد بها ثلاثة إيوانات .. بينها « دُرْقَاعة » عند المدخل . والدرقاعة مساحة مربعة الشكل .. يرتفع سقفها الخشبى عن سقف الإيوانات الثلاثة .. وجوانبه مفتوحة .. بها شبابيك من خشب الخرط الصغير .. لتصريف هواء القاعة الساخن .. الذى يصعد إلى أعلى .. وأرضية الدرقاعة أقل ارتفاعاً من أرضية الإيوانات الثلاثة .. لمنع تسرب مياه الأمطار .. المتساقطة من سقفها إلى الإيوانات المغطاة بالفرش الوثير .. والسجاد العجمى الثمين .. وعندها يخلع القادم نعليه قبل الدخول إلى القاعة .

وأرضية الدرقاعة .. والفسقية التى تتوسطها مكسوة بقطع صغيرة من الرخام الملون .. فى زخارف هندسية بديعة .

نشاهد بالإيوان الأيسر خزانة خشبية دقيقة الصنع .. لحفظ الأوانى والأكواب وقوارير ماء الورد والمباخر .. وكل ما يلزم لخدمة زوَّار القاعة .

ويوجد بالقاعة « طراز » .. إطار خشبى بارز .. ودائرى .. أعلى بابها .. كتب عليه بالخط الثلث الجميل .. تاريخ إنشاء القاعة .. فى قصيدة أولها ..

هذه نزهة لها المجد شيد
وعلى غيرها لها الله أيد
وبأسماء ذى الجلال تعالى
وبآياته لها الحفظ يسند

وللمعمارى الكبير .. المهندس حسن فتحى .. قول جميل عن القاعة العربية .. ونشأة فكرتها .. « عندما تحضر الرجل العربى .. واختار أن يستقر .. ويبنى لنفسه بيتا .. حمل معه حنينه إلى السماء .. فعمد إلى إدخالها فى مسكنه بعمل الصحن الذى يتوسط الدار .. مقفلا تماما عن الخارج .. على مستوى الأرض .. ومفتوحا على السماء . ربط بذلك بين الفراغ المحسوس الذى من صنع الإنسان .. والفراغ اللا نهائى الذى من صنع الله .. ورمز بالجدران الأربعة التى تحيط بالصحن إلى الأعمدة الأربعة حاملة قبة السماء .. جاعلا من مسكنه كوناً صغيرا .. « ميكروكوزم » .

وعمد إلى جذب السماء إلى وسط الدار ماديا .. بأن يعكسها على سطح الماء فى الفسقية .. التى تتوسط الصحن .. فى كل الدور . وإلى جانب شاعرية تعبير العربى عن حنينه إلى السماء .. وإدخالها فى مسكنه .. إلا أنه كان يحقق هدفا عمليا .. إذ كان الصحن ينظم الحرارة .. ويلطف الجو الداخلى للمنزل طوال النهار .. ويتسرب الهواء الرطب ليلا من الصحن إلى الحجرات المفتوحة عليه . وأقام على جوانب الصحن المفتوح إيوانات مغطاة للجلوس .. يحتمى فيها من حرارة الشمس .. وأشعتها .. وقت الظهيرة .

يأتى إلينا من يدعونا إلى مرسم .. إسماعيل دياب .. الذى وصل منذ قليل .. نعاود صعود السلم الصغير فالمرسم ملاصق لمرسم « عبلة » .. تصل إلى أسماعنا ..

من مرسمه .. إيقاعات شرقية على الجيتار .. رودريجو الإسبانى فى رائعته « أرانْخُويث » .. صفوف متراصة من اللوحات .. كتب متناثرة فوق الأريكة والمقاعد .. وعلى الأرض ! حامل خشبى و« بورتريه » لم يكمل بعد .. مزهرية تضم ورودا طبيعية .. تتوسط منضدة عليها راديو صغير .. وبراد شاى فوق سخان كهربائى .. وبالِتة الوان عليها مجموعة فرش .. إسماعيل يخطط بقطعة من الفحم خطوطا شبه عشوائية .. تتداخل وتتشابك فوق لوحة من قماش « الإيتوال » مشدودة إلى إطار خشبى . يلقى باللوحة وقطعة الفحم على الأريكة .. ويقوم مرحبا .. تملأ المكان ضحكته العريضة .. يذكرنى بزوربا اليونانى .. فى رواية « كازنتزاكيس » .

إسماعيل دياب يقول .. المسافر خانة وحى الجمالية .. يمثل عنده قلب القاهرة النابض .. البعيد عن الطابع الأوروبى .. الغريب .. المنتشر فى بعض أحياء القاهرة الجديدة . هنا أيضا تجد « الناس الطيبين » .. وتحس بدفء مشاعرهم .. وكأنك فى أحضان أمنا مصر .

تسترعى انتباهنا لوحة زيتية .. رجل عار إلا من غلالة خفيفة حمراء تكشف عن صدره وساقيه .. جسده مسجى داخل حفرة حجرية .. على شكل صليب .. وأوراق شجر خضراء باهتة .. تغطى جانبا من سطح الأرض .. فى مقدمة اللوحة . خلفية اللوحة تذوب فى الأفق العارى .. من أرض خراب .

إسماعيل يقول .. اللوحة تعبر عن شهداء الرأى الذين اختفوا من حياتنا .. دون أن يتركوا أثرا . كثيرون هم الذين يتساقطون فى ميدان الرأى الحر . يسقط الشهيد فى ميدان الشرف .. ولكن بعد أن يقول كلمته الصادقة .. دون خوف .. ويمضى.كلمته لا تضيع .. تتناقلها الألسن الملتهبة .. وتحفظها القلوب الدافئة . المسيح يصلب كل يوم .. دون أن تراه الناس . وإن كانت كلمته تدوى فى الأسماع ... وهذا شهيد مجهول .. لا احد يعرف مكان جسده .. تراب من تراب !

نعود إلى الرحبة .. ونتجه إلى بابها المؤدى إلى الصحن .. والنافورة التى تتوسطه . نقرأ على عتب الباب الذى نزلنا منه إلى الصحن أبيات شعر .. وسط نقش مزخرف ..

شاد العلا قاعة من حسن رونقها
أضحى الدير من جملة الخدم
على قواعد حفظ الله قائمها
وقد غدت بمزيد الأمن كالحرم
فى بيت عز لك العليا تؤرخه
بشراك فيه بطول العمر والنعم .

والشاعر يعنى بها قاعة المجد التى قمنا بزيارتها .

المقعد « التَّخْتَبوُش » .. فى الجهة القبلية من الصحن .. بعموده الرخامى البديع .. الحامل للعتب الخشبى المنقوش .. وهو يُعدُّ لمجلس صاحب الدار نهارا .. تحت ظل سقفه .. وإلى جانبه درج صغير يؤدى إلى قاعة رحبة .. تشرف نافذتها العريضة على الصحن .

وعن يمين الباب الموصل إلى قاعة المجد من الصحن .. وفى الجانب الشرقى من القصر بابان .. الأوسط بين الثلاثة يؤدى إلى قاعة « الأُنْس » نقش تاريخها على عتب مدخلها الرخامى « ١١٩٣ هـ » .. وأبيات من الشعر ..

ألا من هذى روضة الحسن والهنا
وجنة فردوس السرور المقيم
تفوق على الجوزا بحسن جمالها
وبهجة منشيها الجواد الكريم

واقسم داعى الخط فيها مؤرخا
لقاعة أنس وسط دار النعيم .

وثالث الأبواب الشرقية يؤدى إلى سلم .. يوصل إلى الغرف العليا .. وإلى الجناح الشرقى .. حيث ولد خديوى مصر .. إسماعيل باشا .. وهذا الجانب من القصر .. والجانب البحرى .. المواجه لدرب المسمط .. تحت الترميم .

وفى الجانب المقابل للأبواب الشرقية الثلاثة بابان .. يؤدى كل منهما إلى الأدوار العليا .. الغربية والقبلية .. قاعات كل منهما .. وغرفهما .. والمشربيات المطلة على الصحن .

ويعتبر القصر .. رغم معالم الهدم فى كثير من أجزائه .. نموذجاً فريداً لا مثيل له .. لكل الفنون الإسلامية .. فى قمة مجدها وازدهارها .

ولقصر المسافر خانة أن يفاخر بمجموعة مشربياته .. والمشربية تغطى السطح الخارجى للشباك .. أو الشرفة .. نسيج خشبى .. دقيق الصنع . قطع صغيرة مجمعة .. ومتشابكة .. من خشب الخرط .. تسمح للنسمة الباردة بالنفاذ .. عبر فتحاتها الدقيقة .. التى تشبه نسيج المخرمات .. وتحجب أشعة الشمس عن المسكن .. وتخفف حدة الضوء .

وهى تخدم أيضا غرضا اجتماعيا .. إذ تيسر للمرأة الشرقية رؤية ما تريد .. دون أن يراها أحد من وراء المشربية .. وقد أطلق عليها هذا الاسم إذ كانوا يضعون « القُلَل » .. أوانى الماء الفخارية .. فى مكان خاص بها .. لتبريد مياهها .. ويقال إن اسمها إشتقّ من الفعل العربى « إشرأبَّ » .. أى مدّ عنقه حتى يتمكن من الرؤية .

وكانت البيوت تنقسم .. عادة .. إلى جناح المعيشة العائلية « حَرَمْلِك » .. وجناح استقبال الرجال « سَلاَمْلك » .. وقسم الخدمات المنزلية .. ويشمل الحمامات وبئر المياه والمخازن والمطابخ .

نطرق باب مرسم عدلى رزق الله . فنان حالم .. هادىء .. مثقف .. لا تمل حديثه .. وتعجب لتمكنه من التعبير عن موضوعات لوحاته بالألوان المائية .. وهى التى تتطلب مزيدا من الصبر والمقدرة ..

ويقول الفنان عدلى .. إنها تعطيه ما يريد .. وتتوافق وما يهدف إليه عمله الفنى .. ويذكر أنه أمضى طفولته .. وحتى دراسته الجامعية فى « الوايلية الصغرى » .. وهو حى شعبى لا يختلف كثيرا عن حى « الجمالية » .. الذى يفضله بعبق التاريخ .. حيث الآثار الفاطمية والمملوكية والعثمانية .. وتغتسل عيناه كل صباح .. برؤية مجموعة قلاوون الأثرية .. تروح عن نفسه .. وهو فى طريقه إلى مرسمه .

ويثير الرخام الملون الذى يزين أرضية الغرف والقاعات الرحبة وقطع الزجاج الملون التى تشكل زخارفها لوحات رائعة .. نوافذ مثبتة فوق المشربيات .. يتخلل الضوء ألوانها الشفافة .. فيلقى بها على القاعة .. تراها وكأنها تسبح فى أضواء مثيرة خافتة .

نتخيل كيف كان هذا القصر الكبير فى زمانه .. السجاد الثمين بألوانه وزخارفه يغطى أرضية الغرف والقاعات .. الطنافس والحشيات « الوثيرة والملونة » .. الستائر المخملية .. والثريات الضخمة من نحاس وبللور .. والأوانى الفضية .. والخزف الملون .. والنارجيلات من بللور تزينه رسوم ملونة ونقوش .. المباخر .. وأباريق الشراب . المناضد والمقاعد المطعمة بالصدف والعاج والأبنوس ...

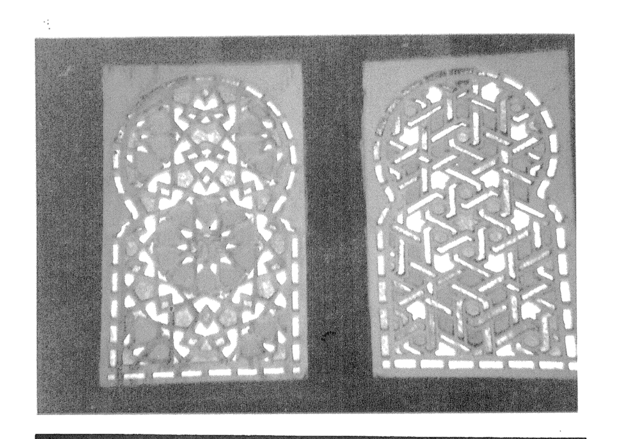
هذه التحف الشرقية الجميلة .. يمكننا مشاهدتها .. وغيرها من فنوننا الإسلامية .. فى متحف الفن الإسلامى .. وما هو ببعيد عن المسافر خانة .. إذا قمنا بزيارتها .. كما نجدها فى خان الخليلى وأسواق القاهرة وفنادقها .. تحف فنية رائعة أبدعها أحفاد هؤلاء الفنانين العظام .

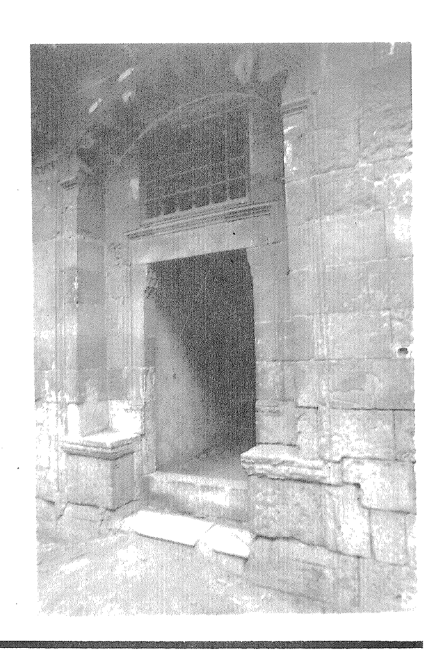
اللوحات من تصوير الفنان عصمت والى

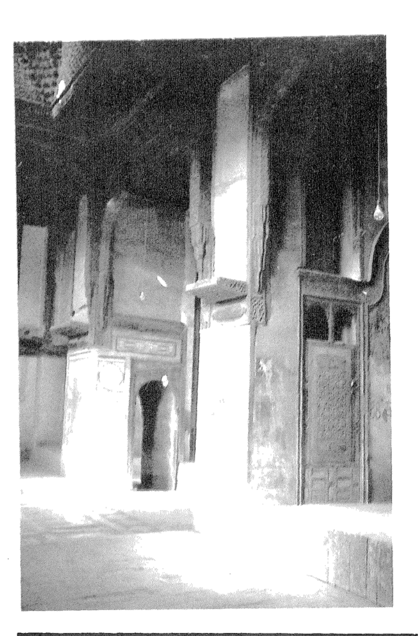


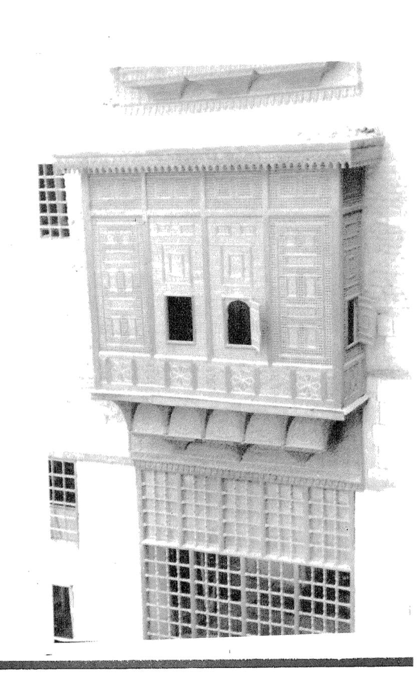
المسافرخانة

عصمت والى

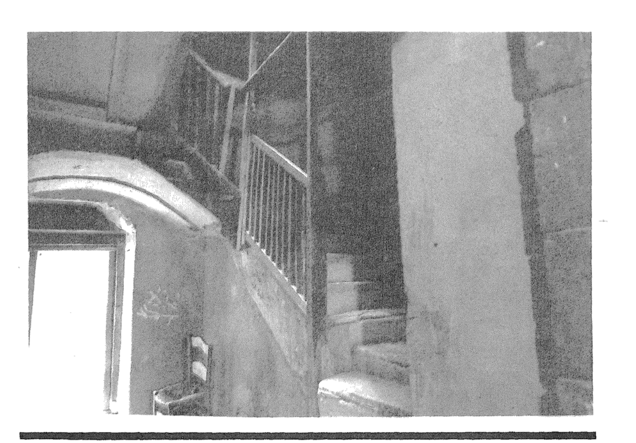






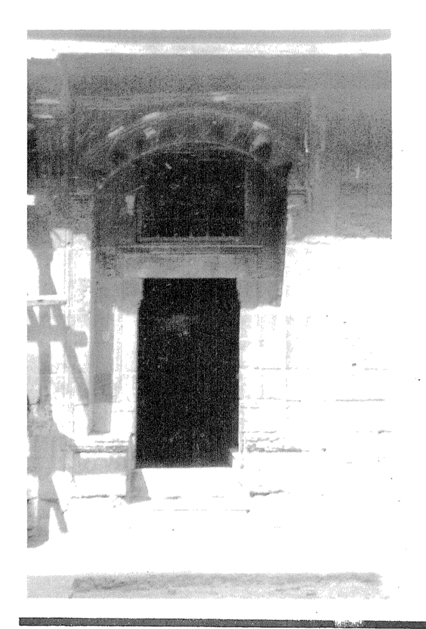


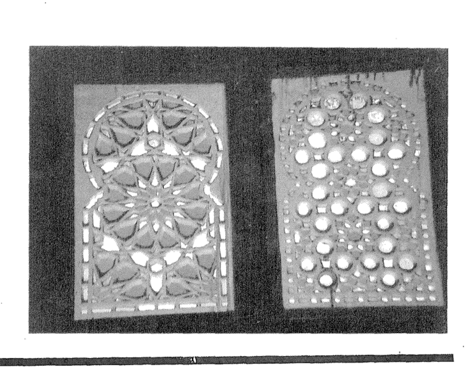


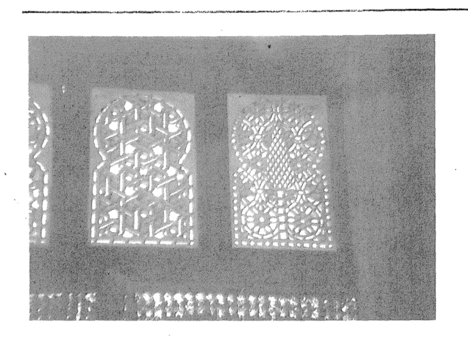


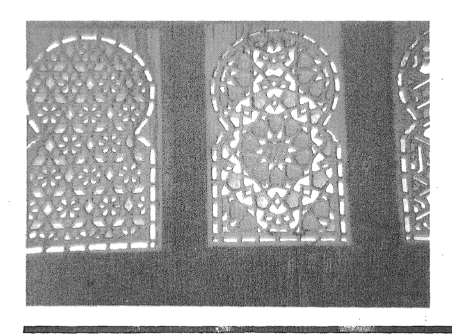


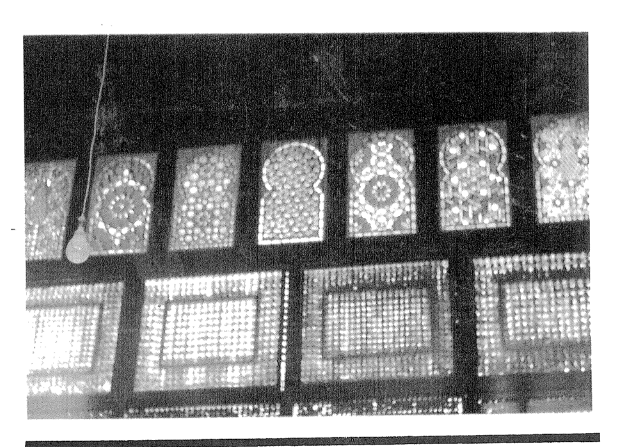












بدر الديب

مضحكات كونية



الفأر والجبل

لست أدرى كيف أنقل هذه التجربة للبشر . وعلى الرغم من أنهم يحملون لى ولأمثالى العديدين من الفئران الكثير من الازدراء المخلوط بقدر كبير من الكراهية والتقزز ، وأن هذا الشعور يكاد أن يكون عاما مشتركا بينهم جميعا ، وأن هناك من النساء من يصيبهم الذعر والهلع من مجرد رؤيتى أتحرك أو أعدو أمامهم ، على الرغم من هذا كله وعلى الرغم مما يقال صحيحا أو غير صحيح عن خطورتى فى نقل الأمراض وإفساد المحاصيل وتخريب الأثاث أو غير ذلك من ممتلكاتهم فإننى فى الحقيقة أحمل للبشر حبا واهتماما حقيقيا بهم . ولست أدرى كيف أنقل لهم هذا الشعور أو أغير شعورهم نحوى أو أنقل لهم ما تتضمنه تجربتى فى الحياة من معرفة وتفاصيل عنهم وعنى يكاد من المستحيل عليهم أن يعرفوها .

أريد أولا أن أقرر لهم حقيقة أساسية لاشك أنها ستفزعهم منى وستجعلهم أكثر نفورا وخوفا، ولكنها حقيقة بسيطة مباشرة قد اختفت تماما عنهم وظلوا يحجبونها عن أنفسهم بكثير من التفسيرات

والمبررات التى يعتبرونها علمية وهى فى الحقيقة أستار من جفوة نفوسهم ، وعقولهم ، وعجزها عن أن تنظر خارج نفسها لترى فى بساطة ومباشرة كل ما يتحرك معهم وحولهم فى الكون .

واتصور انه سييسر لى نقل ما اريد نقله إليهم وحكاية حكايتى إذا قلت من البداية إننى وغيرى كثير من الكائنات على الأرض نراقبهم جيدا ونعرف لغتهم عندما يتكلمون وكثيرا ما نستطيع أن نقرأ أفكارهم ونواياهم حتى وإن لم يفصحوا عنها . وقد تكون هذه حقيقة يصعب عليهم أن يبتعلوها أو يصدقوها وإن كان ذلك يرجع إلى طريقة تفكيرهم وطريقة صياغتهم لهذه الأفكار فيما يسمونه حقائق أو معادلات علمية تتكلس فوق الواقع وتكوّن عليه قشرة جافة تخفيه وتغيره بالنسبة لهم ، فلا يكادون يعرفون منها إلا ما صاغوه مقدما فى المعادلات والدراسات المستفيضة التى أعدوها وكتبوها عن كثير من مظاهر الكون وعن العديد من الكائنات من حيوان ونبات بل وجماد . إن كل ما جمعه البشر من معرفة لا تؤدى فى الحقيقة إلا إلى إخفاء الحقيقة عنهم . والحقيقة بسيطة مباشرة قد تكون غريبة ومفاجئة وقد تغير حياتهم وفكرهم وسلوكهم ولكنها الحقيقة وإخفاؤهم لها أو إنكارها لا يغير شيئا فى حقيقتها وفى أنها واقع تعيشه الكائنات من حولهم وتعرفه وتمارس به حياتها وموتها أيضا على أيديهم أو على أيدى غيرهم من الكائنات .

وليس من الغريب إذا بدأنا بهذه الحقيقة أن اقول إنى أريد أن انقل لهم هذا الذى أقوله وإننى أحس انه أمر هام قد لا أستطيع أن أرغمهم على سماعه أو تصديقه ولكنى أحس أن الوقت والزمان قد حان لمثل هذا التغيير فى عقول البشر ونظراتهم وبالتالى فى سلوكهم ومشاعرهم نحو الفئران وغيرها من الكائنات التى تملأ الكون حولهم .. ليس فى الكون من لا يعرفها أو لا يفهمها أو لا يدرك ما بينه وبينهم من مشابهات ومقاربات .. إننا جميعا أولاد الحياة والأرض وما أشد ما بيننا من صلات ومشابهات . إننا نخاف ونرتعد مثلهم ومثلهم نسرق الطعام والجنس حتى وإن كان مفروضا موسميا ، فإننا من الخوف الذى نعيش فيه على الحياة نكاد نسرق كل شىء مثلهم تماما ونطمع فى كل ما نستطيع أن نضع أظافرنا . أو أسناننا عليه وليتنى استطيع ان أضع أظافرى أو أسنانى فى عيونهم أو عقولهم لأرغمهم

على تغييرها والتخلص من كل ما جمعوه من معرفه وعلم لا فائدة منها فى صناعة هذه الصله المباشرة والتفاهم العميق الذى أنشده بيننا وبينهم .

إن البشر كائنات وحيوانات غريبة جادة جامدة مذهلة فى ما تصنعه حول نفسها من ظلمة وأحجبة ومدى ما تضعه على عقولها أو فيها من حقائق مفرطة كأنها أحجار ضخمة تكتم أنفاسها ، وتكاد تقتل فيهم كل قدرة على الفهم و،المعرفة بل – وهو المزعج الأخطر تجعلهم دائما يزيفون الكون ويصنعونه فى كل لحظة بشكل يزيده غموضا بالنسبة لهم ويزيده خفاء عليهم وعلى عيونهم وأرواحهم . إن البشر على كل قدرتهم ليس لهم فى الحقيقة قدرة أكبر من قدرتهم على التصور والحكى وصناعة ما يسمونه شعرا ، فهم فى هذه الأنماط من السلوك وحدها يملكون من الحرية ما يخلصهم من معرفتهم المجزوءة المحدودة وما يجعلهم يخاطرون بتصورات ومعان تخرجهم عن تاريخهم وواقعهم الضيق . ومع ذلك فإن هذه النشاطات أو السلوكيات التى يسمونها فنا هى أيضا مثل الكائنات من حولهم موضعا للاستهانة والاستخفاف بها ومحاولة كبتها وإخفائها وكأنها عيب خلقى أو وجودى وإساءة لوضعهم على سلم المعرفة وبالتالى على سلم الكائنات والوجود.

كل هذا فى الحقيقة أمر مؤسف ولكننا لا نكاد نملك فيه شيئا وكل محاولاتنا أو محاولاتى لتغييره محكوم عليها مقدما بأنها أوهام أو هزل لا يليق بهم ولا بقدراتهم . ولهذا فإن على ألا أتوقف عنده كثيرا لأضع أمامهم حكايتى خاصة وأن الوقت والمساحة المتاحة لى محدودة ضيقة قد تنتهى قبل أن أبدأ.

أنا إذن فأر جبلى ، من هذا النوع الأكبر من فئران البيوت دون أن أكون فى قدر الأرنب أو فائدته . فالحمد لله أن البشر حولى هنا لم يكوّنوا بعد ذوقا للحمى وطبخى . وأنا أعيش وأسكن نفقا أو جحرا صنعته لنفسى وللفأرة التى كانت معى واختفت من مدة بعد أن ربت فئرانا كثيرة . ولا أستطيع بالطبع أن أحدد أين هذا الجحر أو النفق بالضبط ولكنه كما أحسه أنا فى الجبل الكبير الضخم المليء بجحور وأنفاق أخرى ، والثقيل بما فيه من حجارة ورمل وتراب وبما ينمو عليه أحيانا من خضرة نباتية تؤكل ، وأختفى فيها أحيانا عندما يهددنى الموت أو الانقضاض على من كائن آخر من الأرض أو السماء . فهناك

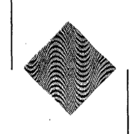
ما ينقض على من السماء أو من يتعقبنى على الأرض وعلى دائما أن أكون يقظا خفيفا متلصصا وكأننى أسرق الحياة نفسها .

ولكنى مع هذا أحب الجبل وأطمئن إليه ولا أريد أبدا أن أتركه أو أن أغيره أو أن أختار سكنا آخر لى حتى وإن ظللت كما أنا الآ ن بلا أنثى ولا أطفال . ومن المسائل التى أريد أن أنقلها للبشر أنهم يخطئون كثيرا عندما يحاولون أن يحدوا مساحة الجبل أو أن يتطاولوا عليه بمعادلاتهم ليقدروا ثقله أو وزنه على الأرض أو ليتعقبوا تاريخه في طبقاته وأنواع حجارته .

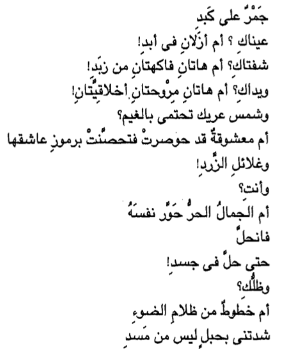
لقد بدأت الصفحات المقررة لى تكاد أن تنتهى وأنا أحس برعدة وخوف شديد وكأننى أريد أن أهرب من شيء قادم على من الجبل لا أعرف ماذا هو ولامتى يأتى ولامن أين . انى أسمع أصواتا متراكبة متراكمة فوقى وكأن هناك أجزاء أو حجارة من الجبل تستعد أن تقع وأن تعدو بعضها وراء بعض . وهاهى تسقط بسرعة وكثرة وتضربنى قرب مدخل جحرى فأحس أننى أنتهى قبل أن تنتهى حكايتى . وقبل أن تنتهى حكايتى وقبل أن أنقل للبشر كل ما أريد أن أنقله لهم .. إننى وسط أصوات الحجارة أسمع هذا التقصف الغريب لعظامى على باب النفق الذى كنت أعتقد أنه مأمنى وسكنى ، ولكنه أيضا نهايتى وحقيقة الصمت المفروض علىَّ أمام حياتى وأمام البشر . فمتى يقول البشر تمخض الجبل فقتل فارا؟



حسن طلب

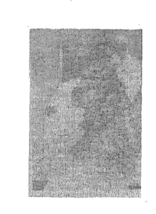


سندسة الجسد



جَمْرٌ على كَبدِ
عيناكِ ؟ أم أزَلانِ فى أبدِ!
شفتاكِ؟ أم هاتانِ فاكهتانِ من زبَدِ!
ويداكِ؟ أم هاتانِ مرْوحتانِ أخلاقيَّتانِ!
وشمس عريك تحتمى بالغيم؟
أم معشوقةٌ قد حوصرتْ فتحصَّنتْ برموزِ عاشقها
وغلائلِ الزَّردِ!
وأنت؟
أم الجمالُ الحرُّ حَوَّر نفسَهُ
فانحلَّ
حتى حلَّ فى جسدِ!
وظلُّك؟
أم خطوطٌ من ظلامِ الضوءِ
شدتنى بحبلٍ ليس من مَسَدِ





هى صاحبةُ الجسدِ
وهو صاحبُها
ليس يعرفُهُ أحدٌ غيرها
لا ولم يَرهاوهى تدهُنُ أعضاءَها
برمادِ الأساطيرِ من أحدِ
فاطمأنتْ أناملُها
وهى تعبثُ فى فاحمٍ كالطِّرازِ
على المتن مطّردِ
ارسلتْ طُرّةً منه فوق الجبينِ
وأرختْ لسائرهِ
ومضت تتفقّدُ رائحةَ الذِّكْرِ الصبِّ
حتى تصدّتْ له عند مُنحرَدِ

كان الوقتُ مَساءً والظلُّ وقاءً ... فالتقيا
لم يلتقيا منذُ زمانٍ مَرَّ
فكم ماتا فيه وكم حَيِيا
هى تزدانُ بكالحبشىِّ على الكتفينِ
وتنظر من كالليلينِ
برائيتيْنِ هما أفتكُ مرئيَّيْنِ إذا رُؤيا
وهو يصوِّبُ من كَشهابيْنِ
يقيمُ ويرحلُ عن كشُواظَيْنِ
وإن يسكنْ فإلى نَفَسٍ
أو يظعنْ فعلى فرسٍ
أو يطعنْ فبكالوتدِ

كان نَحّاتُها ارتاح من فورهِ
بعدماقد أتمَّ تماثيلهُ
ثم أحصى فصائلَها
واطمأنَّ إلى النوعِ والعددِ
وتبقّتْ خمائرُ من شبقٍ تتلوّى وتشهق
بين عروقِ الرّخامِ
فاطلقها ثم أضفى عليها القَوام، وقيل: فدى
وفَدتْ
فإذا بمؤنثةٍ طلعتْ فى العراءِ عليه
بما قد أرادَ ولم يُردِ
فهى جسمٌ كثيفٌ وروحٌ لطيفٌ
تواتيكَ بالنارِ فى جنةٍ
وتريكَ الفراشةَ فى امرأةِ الأسدِ
وتنيلُكَ من عسلِ الخلْدِ
منعقَدا منه فى غيرِ مُنعقدِ
وتُنيمُكَ فوق أرائكَ مما يزخرفُهُ الرب
بالسندسيّاتِ والمُخْملِ الرَّغَدِ
وتقولُ: أيا سيِّدى
ها أنا بعناقيدِ كَرْمى
وطيرى ولحمى
وسائرِ ما دار أو لم يَدُرْ منك فى الخَلَدِ
هو مُلكُ يمينكَ
ما شئتَ فاستَفدَ
هى شيقةٌ إن نظرْتَ

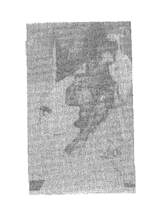


وطيِّعةٌ إن أمرْتَ
إذا ما نهلتَ فمن خمرةٍ
وإذا ما طعنتَ ففى لَبدٍ

التمثال تخلَّى عن هبةِ النحاْتْ
واشتاق إلى الحجر البحتْ
فاختزلَ الفنانُ الفكرةَ
ثم تقهقرَ بالإزميل مَساحاتْ
أوشك يكفرُ بالنحتْ
قال: لقد أسرفتَ فاقتصدِ

هى صاحبةُ الجسدِ
وأنا كنتُ صاحبَها وأبا عُذْرِها
إنْ أضلَّ ففى ليلها السندسىِّ
وإن أهتدِ
فبما يتوهج بين اثْنتيْها،
وإن أغتدِ
فَبمنْجَرِدِ

وأنا من تَألَّفَها
ثم خلَّى لإزميله يتسلَّى بعزفٍ على الجمرِ مُنفرِدِ
فأتى بقصيدٍ فريدٍ
و غنَّى بلحنٍ على خاطرِ الفيلسوفيْنِ لم يَرِدِ:



قال حكيمٌ إنّ الفنّ مُحاكاةٌ، وحكيمٌ قالَ:
محاكاةُ محاكاةْ
لكن الفنانَ استرسل في الترتيلْ
خَدش الجسدَ الحيَّ الناعم بالإزميلْ
قال: الشرُّ لمن قَدحَ الوتَرَ
وإن كان النورُ لمن حملَ المشكاةْ

هي صاحبةُ الجسد
كلُّ من كان كفئاً لها فهو صاحبُها
ولها منه ما يتهيأُ للنارِ من حطبٍ
وله حظُّ مجتهدِ
وليَ الصبرُ، حين هممتُ بها
ثم لم أكَدِ
فإذا بالذى قدضممتُ عليه يدى
يتسربُ بين فروج الأصابعِ
يتركُ لى كمدى

وقعتْ عينُ الفنانِ من التمثالِ على صورتِهِ
فأعادَ الكَرَّةَ
حاولَ أن يتنكر للأصلِ
وحين تَعِبْ
ألقى بقناعِ الطفلِ وقال: الفنُّ لعبْ
هى صاحبةُ الجسد
إنها الآن مفردةٌ تتربّصُ بالمفرد
فإذا ظفرتْ بالذى تشتهى أنكرتْهُ

فلم يبق مما يدلُّ عليهِ
سوى رعشةٍ غِبَّ كلِّ وصالٍ
وإغضاءِ عينينِ شاكرتينِ
تَظلانِ مسبلتينِ على لذَّةِ السُّهَدِ
وهى الآن رابضةٌ عند بابِ المدينةِ كالرصَدِ
تتصيّدُ ذُكْرانَها
وتراودهم واحدا واحدا
قبل أن تتحولَ من كتلةٍ فى المكانِ
إلى شعلةٍ فى الزمانِ
تضىءُ إلى أمدٍ
ثم تخبو
لكى يتعرى الظلامُ
فيتَّحدَ البدءُ فى ومضةٍ بالختامِ
ويتصلَ الآنُ بالأبدِ

جمرٌ على كبدِ
كيف التقينَا دونما وعدٍ
وصرنا اثنينِ فى أحدِ
ثم افترقنا دُونَ أن نحظَى بما يستنقذُ الأحلاَم
مِنْ أشراكِها
أو يحفظُ الذكرىِ من البدَدِ

اللوحة للفنان باسم دحدوح

نعمات البحيرى

"العصافير تؤرق صمت المدينة"



لم يكن النهار أليفاً ما زالت المدينة صامتة، لم تعرفها العصافير بعد ولم تكن هناك شجرة واحدة. معسكرات الجيش تحد المدينة بالرمال الممتدة ونباتات الصبار ووجوه شاحبة وأجساد نحيلة لعساكر ريفيين صغار.

منذ جاءت إلى هنا وهى تحكم غلق النوافذ والأبواب وترخى الستائر بما يضفى على الشقة درجة من الأمان.

ذات مساء وهى عائدة رأت نافذتها هى الوحيدة المضاءة فى المدينة. يومها توجست من أن تكون هدفاً واضحاً فتمرست على الحياة فى شحوب الضوء ليل نهار.

ذلك النهار استشعرت قدراً من البهجة حين سمعت صوتاً لسيارة تقترب، فقد تخيلت أنها «سهام إبراهيم» مفتشة الضرائب، تلك المرأة الغريبة التى تداهم المدينة من آن لآخر للاطمئنان على شقتها، حاملة بعض الأثاث القديم الفائض عن الحاجة فى بيتها الآخر.

حين تدعوها لتشاركها شرب الشاى الساخن لا تسمع إلا سخطها على الدنيا والغلاء وظلم الرجال وجفاء البنات والأولاد ثم تهرول إلى شقتها بالطابق العلوى بالمبنى المجاور. بعد قليل تسمع صوت سيارتها تغادر المدينة إلى أجل غير معلوم.

اطلقت السيارة بوقاً ثانياً. بعده صار جليا بما لايدع مجالا للشك أنها أبداً لم تكن سهام إبراهيم، تابعت هذا جيداً من خلف شيش النافذة فرأته شاباً غَضَّنَ الشحوب وجهه، وشابة خالسها الزمن وتسلل الشيب إلى خصلات شعرها. خلت الشوارع من السيارات المرتكنة أمام العمارات، كما خلت الشرفات من غسيل منشور فاغراهما هذا بالتسلل إلى المدينة دون خوف أو توجس.

اعتدل الشاب فى جلسته وفك ازرار جاكيتته ليمنح رئتيه قدراً من طزاجة الصباح. كانت العمارات خالية حقاً من سكانها. اغلبهم من الشباب الذين لم يتزوجوا بعد ولا يستطيعون، وغيرهم ادركوا أنها تفيض عن حاجتهم فتركوها للصمت والغبار. تلفت الشاب يميناً ويساراً فحرر نفسه من بعض ازرار قميصه. مثله فعلت فتاته فتأرجح شعرها القصير المتموج، بدا أنهما يعلنان للخلاء دون مواربة أن لديهما هدفاً جاءاً من اجله. لم تصدم بل تمادت فى التوارى خلف شيش النافذة حينما سكنت هذه الشقة لاحظت أنها الوحيدة فى العمارة، بعد أيام قليلة ادركت أنها الوحيدة فى المبنى الذى يضم أكثر من عمارة، ثم أيقنت بما لا يدع مجالاً للشك أنها الوحيدة بالمدينة

بعد ذلك جاءت الطبيبة التى تسكن الطابق العلوى مع أمها العجوز، ثم جاء جارها الملتحى وزوجته المنقبة وبناتهما الثلاث الصغيرات. كن يرتدين الخمار رغم أعمارهن التى لا تزيد عن الثامنة، وكن يبدون بذوراً للملتحى والمنقبة، بعدها جاء للمدينة عدد قليل ومتفرق من النساء الوحيدات اللائى فضلن ظلال الجدران عن ظلال الرجال. منهن المطلقات ومنهن الأرامل والعوانس فى عرف الناس . لم تتعرف إليهن، فكل واحدة تحصَّن نفسها بأسوار من الصمت والغموض الأمر الذى جعلها تغلق على نفسها بأكثر من ترباس وكالون وعين سحرية تتأكد من خلالها أن الطارق ليس بذئب أو رجل. وبعد وقت اكتشفن أنه ليس بالمدينة ذئاب أو رجال.

للمرة الأولى تشعر بقدر من الرضا تجاه الأدوار السفلى فقد منحها الشيش المغلق رؤية واضحة. منذ طفولتها وهى تعشق الحياة بالطوابق العليا التى تمنحها قدراً من الاقتراب الحميم من غيات الحمام والسماء والعصافير.

بدا لها الزجاج الأمامى للسيارة مثل كادر سينمائى يحوى جميع عناصره الفنية. رجل وامرأة يركّبان حصان الرغبة، والعمارات المائلة ظلالها فوق الزجاج خلفية داكنة لزهر يتفتح، تدخل ضمن خيوط النسيج الموحى.

كان الشاب بملامح عادية وكذلك كانت فتاته وربما لم تكن بهما مسحة من جمال، إلا أن المشهد بمشكلاته أوصل لها إحساساً فائقاً بالجمال والمتعة.

تدفقت منظومة من اللمسات والنظرات والابتسامات فى رحلة احتفاء الروح بالروح والجسد بالجسد. فى البدء منحته شعرها لتداعبه يده اليسرى وكانت اليمنى مشغولة بتخفيف جسدها من عبء ثيابه، بعدها دار همس لا يسمع.

رغم رؤيتها الواضحة لكل مكونات الكادر السينمائى إلا أنها لم تسمع شيئا. منذ وطأت هذه المدينة وهى تشعر أن حاسة السمع لديها صارت أقوى الحواس. تجزم أنه صار بوسعها سماع خروشات الأوراق المتطايرة فى الشوارع الخلفية وبعض الخطوات المرتجفة لجنود المعسكرات الذين يهربون متسللين عبر خلاء المدينة وصمتها إلى الجانب الآخر. وصار بوسعها سماع أقدام العمال السودانيين الذين يعملون تحت إمرة الشركة الصينية المنفذة لمبانى ومرافق المدينة وهم يتسللون فى الليل لأداء أعمال إضافية دون أن يكتشف أمرهم المهندس الصينى القصير. كانت تراهم فى الليل مثل عمالقة يخشون فأراً وكانت تردد بينها وبين نفسها أن الأحلام الصغيرة بمقدورها أن تعبر الليل والشوارع والأدمغة.

بدا أن الشاب وفتاته يحتفيان بامتلاكهما لخلاء المدينة وطزاجة الصباح كما بدا أنهما لا يمتلكان إلا هذه السيارة الصغيرة.

قفز قطها الوحيد مثلها إلى جدار النافذة فحملته إلى المطبخ وفاض عطاؤها له بالطعام والشراب. حين عادت متلهفة أدركت أن خلاء المدينة وسكونها سيسمحان لها بكثير من الرؤية، فلا من سيارة تقطع الكادر أو تتابع الأحداث. تأرجحت خصلة شعر الفتاة فأزاحتها يد الشاب إلى الخلف فبدت مثل عصفورة تعبر الفراغ بين ظلال العمارات المترامية على زجاج السيارة مارّة إلى السماء ومرمى البصر.

لم يصلها أى صوت فكسرت حاجز اللغة وراحت تدقق النظر لإيماءات العيون وحركة الأيدى فى صعودها وهبوطها ودخولها وخروجها ثم انتفاضة الجسدين.. كانت تتعرف على مفردات لغة جديدة وقد بدت الفتاة أجمل كثيراً. توهج وجهها بحمرة الانتشاء وأسبلت عينيها بدلال أنثوى رقيق كان الشاب لا يزال يبالغ فى تخفيفها من عبء ثيابها مع كلمات غير مسموعة وفق سيناريو محكم. عاودها إحساسها السابق بأنها حقاً أمام فيلم سينمائى تعطل به شريط الصوت، وفى المقابل أطلق مقص الرقيب العنان لحصان الرغبة الجامح.

فى غمرة عناقهما أدركت ضيق المقعد الأمامى للسيارة وتمنت لو يحدث تصعيد فى المشاهد التالية، لو يتحول مقعد السيارة إلى سرير كما فى الأفلام الأجنبية، وتبدو السيارة مثل بيت صغير متنقل، تمارس فيه صنوف النشاط الإنسانى فيكون بمقدروهما أن يريا النهر ويتوغلا فى الصحراء وربما سافراً إلى أقصى الجنوب أو أقصى الشمال. إلا أن سيارة الشاب قديمة ومنهكة ولا تسمح بأكثر من ذلك.

مع الوقت أدركت أن شيش نافذتها يمنحها اقتراباً مريحاً من موقع الأحداث، حتى أنها بدت لنفسها مشاركة فيها على نحوما وقد تسربت إليها مشاعر أشبه برفيف أجنحة العصافير.

كان الشاب يحتضن فتاته فى عنف رقيق فبدا وكأنه فى محاولة لاعتصار آخر قطرات العطش لم يكن فى ميراثها شىء أشبه بذلك الذى تراه وتحسه، فلم يحتضنها رجل من قبل، حتى أبوها، لم تره مرة يقبل أمها أو يناديها باسمها وكذلك أخوتها. لم تسمع واحداً ينادى زوجته بصوت لين. ومع ذلك شعرت بمرارة الاكتفاء بالمشاهدة وتمنت لو تشاركهما فى تحريك الأحداث وتدفقها نحو مجراها الطبيعى، فودت لو تدعوهما إلى شقتها الصغيرة فى مدينة الخلاء والصمت هذه، فتفتح لهما قلبها وغرفة نومها التى لا تنام فيها خشية البرد الذى يتكاثف فى الزوايا وعلى الأرض وفوق الجدران.

اكتشفت أنها لا تزال فى ثياب النوم وقد أزف موعد الذهاب إلى العمل ومرت الساعة التى تجنبها يومياً للسير فوق القدمين، قاطعة الكسل والبرد وطريق الصحراء ومعسكرات الجيش للوصول إلى أقرب منطقة آهلة بالبشر ووسائل المواصلات. قررت الحصول على إذن بالتأخير هذا الصباح كما قررت حبس القط بالمطبخ خشية أن يفسد عليها بهجة المشاهدة.

كان الشاب قد حرر فتاته من أزرار بلوزتها فبدا نهداها مثل بلونتين نصف منتفختين. تذكرت أن لها مثلهما وأجمل، تخشى ضمورهما بسبب عدم الاستعمال. تقلصت ملامح الشاب فبدا مثل قرد يدعوها لعبث لذيذ.

بعد قليل كانا قد امتزجا ببعضهما ورأت بعينيها صعوبة التفرقة بين جسد الرجل وفتاته ثم تدافع إلى سطح ذاكرتها وجه جدها العجوز المتصابى حين كان يفرط فى الحديث عن اللحم ويصب فى آذان أخوتها الذكور كلمات كان يرددها فى زهو مهيب «أجمل متع الدنيا.. أكل اللحم وركوب اللحم و ....» اختفى وجه الشاب تماماً فى حضن فتاته وبدت يداها تتحركان فى بطء حميم على ظهره. كانت تمعن فى عناقه وتربت على ظهره بحنو بالغ. منظومة من العناق والقبل والتمازج اللذيذ يضيق بها مقعد سيارة صغيرة.

راودتها من جديد فكرة دعوتهما إلى غرفة نومها، قد تسهم فى فعل جميل لا تقدر عليه وعلّ أنفاسهما تسهم فى تبديد الصقيع الكامن فى الأرض والأركان.

سمعت صوتاً غريباً فتخيلت أن شريط الصوت تم إصلاحه فجأة. إلا أن الصوت كان بعيداً على نحو ما عن مسرح الأحداث. كان يشى بخطوات بطيئة منتظمة. قد تكون الطبيبة التى تسكن الطابق العلوى مع أمها العجوز. تجاوزت الأربعين وحد الابتسام. حين أحست ذات يوم بآلام تنهش صدرها أدركت أنها فرصة طيبة للتعارف، وأن بشراً مثلها فى هذه المدينة.

حكت الطبيبة أنها سافرت إلى الخليج ولم تكن تحصل على راتبها إلا عن طريق الكفيل. كابدت كثيراً من أجل الحصول على ثمن لهذه الجدران. يومها ربتت على كتفها وقالت وهى تومىء إلى أمها العجوز: «أن تكون معك أمك... هذا يكفى فى خلاء العالم» طمأنتها الطبيبة على صدرها مؤكدة لها أنها الغدد اللبنية التى تهتاج عند اقتراب موعد الدورة الشهرية.

يومها ضحكت ضحكة أمالت رأسها إلى الخلف وفكرت أن هياج الغدد اللبنية يجتاح نساء المدينة إلا واحدة. زوجة الملتحى. لم تر للآن وجهها فهى منقبة بالسواد من عاليها لسافلها. ثقبان، مدوران فوق

عينيها، تغطيهما بنظارة طبية لم تسمعها تلقى عليها بالتحية ذات مرة فهى فى نظرها امرأة وحيدة واحتمالات الفسق والمجون واردة فى كل وقت.

فى قرارة نفسها كانت تحسد المنقبة على سلامة غددها اللبنية، وتلك الرفاهية التى تتمتع بها، فهى تمتلك شغالة جميلة وأنيقة تطلق عليها «البيبى سيبتر»، تجلس فى شمس الشرفة كل صباح لتقرأ صفحة الحوار القومى بجريدة الأهرام وترتدى «التى شيرت» عارية الذراعين والصدر وبنطولونات «الإستريتش» التى تجسم الساقين والأرداف، ثم تطلق شعرها للشمس والهواء كانت تدهش لذلك الكائن الجميل الذى يحرص الملتحى على اقتنائه إلى جانب المنقبة.

كان التمازج قد وصل أشده وهى ترى ورقة تقترب من بعيد تشى بصوت الخطوات البطيئة المنتظمة. لم تعد تعبأ بموعد عملها كما لم تعد تعبأ بوجه رئيسها القبيح الذى يغازل نساء الهيئة إلا هى. يمارس عليها فقط حضوره الوظيفى الثقيل.

كان النهار لا يزال بطزاجته وهى خلف شيش نافذتها تتابع وتشارك على نحوما فى حدث جلل لم تشهده المدينة من قبل. شكرت الله أن الملتحى والمنقبة وبذورهما لا يزالون نائمين. كمّ الصخب الذى يثيرونه فى حركة دخولهم وخروجهم من العمارة لا يثيرها على الإطلاق. هم مجرد صوت يشرخ السكون الصارم والضارب فى المدينة إلا أنهم الآن فائضون تماماً عن الحاجة. تثيرها فقط تلك الرائحة الغريبة التى تتسرب من شقتهم كما يثيرها تبديد بذورهما لنباتات الظل المتراصة وفق نسق جمالى أمام باب الشقة. علمت من الطبيبة ساكنة الطابق العلوى أن الملتحى كان يعمل بإحدى إمارات الخليج لسنوات طويلة، أنجب فيها بذوره ثم عاد بحفنة من الدولارات ليودعها إحدى شركات توظيف الإسلام ويتعيشون من عائدها.

ضاق المقعد الأمامى بذلك التمازج والتماسك وربما التلاحم وهى تشعر بتوق بدا جلياً واضحاً فى علاقتها بالقط وجدار النافذة وشيشها المغلق.

قررت حقاً أن تفسح لهما حجرة نومها. علّ ذلك يسهم فى أن تبرأ من عقدتها الأخلاقية التى سكنتها منذ زمن فأصابتها بداء الشعور بالذنب لمجرد النظر إلى مقدمة بنطلون رجل. ولن تعجز عن تقديم أسانيدها الدفاعية فى مواجهة الملتحى والمنقبة وبذورهما.

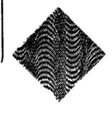
فر القط مرة أخرى من المطبخ وراح يقعى على الأرض ويلعق مؤخرته. برز نتوؤه الصغير الضامر وامتد لعدة سنتيمترات. بدا أنه فى حالة تلذذ واضح واستبعدت فكرة أن يراها الملتحى والمنقبة وبذورهما حين رأت الشاب مصراً على الوصول إلى آخر قطعة من ثياب فتاته. اخترقت يده ذلك العمق البعيد فأحست بنصفها الأسفل وبشكل لا إرادى يتحرك حركات إنسيابية، وفكرتها تمارس إلحاحها الموغل فى سطوته على رأسها. رتبت حججا وأسانيد إذا ما رآها الملتحى وزوجته. علمت أنه كان يرص الشيشة للأمير فى إحدى إمارات الخليج ثم عاد والمنقبة بعد علمه باستغناء الأمير عن خدماته. يومها أشفقت عليهما من عبوسهما الدائم وجهامتهما المفرطة تذكرت أنها ضبطت نفسها ذات مساء بمحاولة لإرضائهما والتقرب إليهما فقامت بفتح الراديو كما يفعلان وتركته على محطة إذاعة القرآن الكريم. إلا أنهما ظلا غير عابئين بها، فقد راحا يبالغان فى إعادة تشطيب شقتهما بالسراميك والرخام وورق الحائط والموكيت والسجاجيد الفخمة والآير كونديشن. ظل الملتحى يوليها ظهره كلما رآها مستغفراً ومحوقلاً. ذات مرت فكرت أن تهجم عليه فتقبله فى فمه ثم تبصق على الأرض وسرعان ما تبخرت الفكرة لإحساسها بسذاجتها.

لكنها بعد ذلك قررت ألا تفتح الراديو على محطة القرآن الكريم إلا إذا شعرت بالرغبة فى ذلك.

تذكرت أنها رأت «البيبى سيبيتر» تدلى بسلة من القش لأحد العمال السودانيين الذين يعملون فى المدينة. كانت تمنحه عن طيب خاطر زجاجة ماء مثلج وثلاث تفاحات حمراوات. وكان العامل السودانى طويلاً عريضاً ممتلئاً بالفحولة. شرب الماء المثلج وأكل التفاحات ودخل شقة الملتحى.

تذكرت أنه غاب كثيراً ولم تره خارجاً كما لم تره بعد ذلك فى المدينة. كان الشاب وفتاته فى مشهد ختامى للبهجة وقد راحا يتعانقان ثم يبتسمان بعد قليل ماء القط مواءً. بصوت بلغ بها حدود الدهشة واكب ذلك صوت السيارة وهى تغادر المكان وهى تشعر بيديها تتوغل فى مناطق أخرى من جسدها.

فاطمة قنديل



صفحاتٌ سريةٌ من كتاب الخلق

الصفحة الثانية

خلعتُ كلَّ المرايا من بيتى
كى لايُحدِقُ فىَّ جنونى
هجرنى الجنونُ واختبأ
خلف زجاج السيارات المارقة.

يغمس آدمُ ريشتَه
فى محبرة حواء
وينسخ: جسديهما.

سوف تسمع جلبة صغيرة فى قفص الدجاج

وفى الصباح .. ستجد بيضة لامعة
ووجه التراب مخدوشاً..
عشرات الآلاف من السنين ونحن مطمئنون
إلى أن خزائن الله مملوءة
لكننى .. ببيضة مقلية فى الصباح
تشبه شمساً أُجْهِضَتْ
داهمتْنى الفجيعةُ.

لقد دخلتْنى الحيةُ
وملأتْنى تماماً
لم تكن بكارتى إذن
وإنما بقايا جلدها

منذ أن عرفتُ السجائرَ
صارتْ الأشياءُ تبدو لى
دائماً فى دخان
صرت أُمْهِلُ عينىَّ
دقائق تِلوَ الأخرى

حتى ينقشع

وترتسم ملامحُها .. شيئاً فشيئاً.

يكفى أن تشعل عود ثقاب

كى تتيقن

أن أبواب الجحيم

ليست محكمة الإغلاق.

بغمزة خفيفة

تركتْ الشمس مقعدها للقمر

كنت أتمشى

بين من أحببتُ، ومن أحبُ، ومن أنوى أن أحب

ولاأظن أن أحداً غيرى رآها وهى تعود

تلم مانسيتْه

من غرفة القمر..

عاد الملائكةُ..

بعد أن ظلوا طوال الليل

يحفرون قبراً طويلاً عميقاً
كى يسقط فيه البشر فى الصباح
ملاكٌ صغير فى آخر الصفوف
بحركة سريعة لم يلحظها أحد
فتح صنبورَ السماء.

يجبُ أن أنامَ الآن
أينَ سيذهبُ شيطانى إذن؟
أسيظل يتأرجح على أنفاسى
أم يمدد ساقيه على نظارة القراءة؟
يجب أن أنام الآن
وأن أترك شيطاناً
وحيداً وحراً
فى غرفتى.

حمدى البطران

اللعبـــة



غابت الشمس

الأبواب المفتوحة صارت مستطيلات سوداء ملتصقة بالحيطان. كنت واقفا وحدى فى الساحة الصغيرة التى تطل عليها البيوت القديمة. نادى المؤذن للصلاة. خف الرجال للجامع وغابوا فيه.

وقفت أوزع العساكر على النواصى ومفترق الطرق والكنيسة. كان هذا يومى الأول.. تركنى المأمور هنا.. قلت لنفسى:

ـ الناس طيبون والفتنة نار تحرق الجميع والسلطة فوق الناس سرت قليلا فى الشارع الطويل لأجل أن يرانى الناس. لم أر أحداً. ولم يقابلنى أحد. قال المأمور قبل أن يركب السيارة:

ـ حظر التجول بعد المغرب أو الاعتقال..

كنت أفكر فى فضاء الليل فى قرية عقاربها كالكف؛ والعشاء يصلونه فى البيوت.

الشارع الطويل أمام الساحة يفصل عزبة النصارى عن عزبة الإسلام. خلف ظهرى انتصبت شجرة

السنط، جذعها مائل على ترعة صغيرة ماؤها راكد ومتعفن. بعد الصلاة اختلط الغبار بالظلام الكثيف. مربعات الضوء الباهت شاحبة على الحيطان الواطئة.

قال نصيف:

ـ فى ظلام الساحة قُتل قلدس بعيار. ضربه عليان...

بيت عليان عن يمينى... وبيت قلدس عن يسارى... كانوا قد وضعوا جثة القتيل فى بئر أم السعد... وبعدها بأيام قتل عليان بعيار؛ ضربه باخوم...!.. وجدوا جثته فى بئر أم السعد...!

مازالت الندابات صوتهن مسموع فى بيت عليان. يلطمن وجوههن وينشدن:

عـــــينى عليــــــه لما وقـع

والـدم مـن جـــــرحـــــه نـقـع

يــــوه

يــــوه

يــــوه

عــــــينى عـليــــــه لما راح

والـدم مـن جـــــرحـــــه ســـاح

يــــوه.. يــــوه.. يــــوه

كانت نغمات إنشادهن تتوافق مع اللطم الذى يضربنه على وجوههن.

قال نصيف:

ـ الرجال يتحاشون سماع هذا النواح...

اعتلى الشيخ مسعود المنبر فى الجامع القريب من بئر أم السعد وخطب وأشار إلى مكان البئر وقال فى يوم الجمعة:

– ياسكان القبور.. اشهدوا على ولاة الأمور..

●

فى يوم الأحد التالى ألقى القمص اثناثيوس الموعظة. قال وهو يشير إلى بئر أم السعد:

– طوبى لمن مات من أجل المسيح...

●

كنت أبحث عن مكان أنام فيه وأضع فيه الدفاتر والسلاحليك ومعدات العساكر وجهاز اللاسلكى.

قال نصيف:

– بيتى واسع ياباشا...

مضيت فى الظلام يتبعنى العساكر يحملون معداتهم. الغازات المسيلة للدموع..

قنابل الدخان.. العصى والدروع. دخلنا القاعة الكبيرة.. الضوء الشاحب ينزل من المصابيح المعلقة المضاءة بالكيروسين. أشار نصيف إلى باب مقفول ودفعه بقدمه فانفتح عن غرفة واسعة تغطى جوانبها مقاعد خشبية لها مساند وتتدلى على حوائطها ستائر مترية تغطى نوافذ مغلقة وباب يفصلها عن باقى المنزل الواسع قال:

– هذه حجرتك. أعرف أنها لا تليق.. لكن..!

وسكت، وكانت عيناه علي الباب الفاصل بين الغرفة وباقى المنزل.

كنت أقوم بجولات فى الشوارع المظلمة فأرى خطوط الضوء واضحة من خلال فرج الأبواب والشبابيك. كان العساكر يصيحون طول الليل صياحهم المعهود لدى رؤية أى كائن من بعيد:

ـ قف من أنت ... تقدم ...

وعندما يكون الكائن آدميا يوسعونه ضربا ويحضرونه لمقر النقطة الجديد فى الساحة أمام منزل نصيف. ويضربونه أمامى أنا ونصيف والشاى فى أيدينا. كنت أتعجب من قدرة الآدمى على احتمال الضرب. صاح واحد منهم وقد أوجعه الضرب:

ـ ياكفرة...!

كدت أضحك. أمرتهم بكف الضرب..

•

فى الليل بعد أن ينام كل شىء أذهب للنوم فى الغرفة التى أعدها نصيف فى بيته.. لا يأتينى النوم إلا عندما ينطفىء المصباح.. وعندما ينطفىء المصباح تنبعث منه رائحة الكيروسين المحترق. يضيع النوم. تظل عيناى مفتوحتين. أذناى تلتقطان حركة أسنان الجرذان فى خشب المقاعد. كنت قد عرفت أنه حيث توجد فئران فلا توجد عقارب؛ فأطمئن.

فى محاولتى تعقب أصوات الجرذان سمعت صوت انسكاب الماء من إناء فى إناء. كان الصمت كثيفا بعد هدوء فوران الماء. جاء صوتها هامسا بأغنية لم أفهمها. سحبت الستارة عن النافذة. وضعت عينى على الفتحة بين دفتى النافذة فرأيتها عارية تماما فى طشت وترش الماء على جسدها. ظلت عيناى على الفتحة حتى جففت جسدها واستدارت فى ضوء المصباح تنظر فى المرآة إلى عريها ثم صعدت على سرير واسع.

كان نصيف فى جانب منه..

وفى الصباح تأملت نصيف وجذعه المنحنى. لم أكن قد أدركت مدى كهولته. كدت أن أسأله:

ـ هل أنت متزوج؟

لكن السؤال وقف عند حلقى.

قلت له:

ـ أتلعب طاولة..؟

ضحك عن فم مظلم وقال:

ـ من يغلب الحكومة؟

•

جاء عبد السميع العمدة وضابط المباحث ونصيف وجهزت مائدة الطاولة فى بيت العمدة.. لعبنا. كنت أرقب نصيف. كان يقظا وعيناه متنمرتين وكان من الصعب التغلب عليه. قال العمدة:

ـ هو عنيد.. وكان ينظر إلى نصيف بغيظ.

وكنت أتعجب من القرية التى أُكرِهَت على النوم تحت تهديد السلاح وحظر التجول بعد الغروب؛ وفيها شيخ وقس وعمدة ونصيف والمرأة التى رأيتها.

تركتهم يلعبون وذهبت إلى حجرتى وكان الضوء المنبعث من فتحات النافذة مضيئا وهى تتأهب لرش الماء على جسدها. طرقت النافذة...!

جفلت فى أول الأمر وسترت مابين فخذيها بكفيها.

طرقت النافذة مرة ثانية. ركزت عينيها على النافذة الفاصلة بينى وبينها.

أشارت بأصبعها الوسطى؛ ابتسمت للنافذة وراحت تستعرض جسدها أمام عينى الملتصقة بالفتحة. أخرجت لسانها الأحمر.

أمسكت خشب النافذة المغلقة وقالت:

ـ لف من الباب..

وفتحت لى.. رقصت عارية و..

قلت لها:

ـ خائف..!

ـ من ماذا...؟

ـ الأمن مستتب. والهدوء شمل القرية وسنغادرها فى الصباح.

ضربت صدرها بيدها وقالت:

ـ وأنا....؟!

قلت لها:

ـ لا أعرف..

قالت وهى تجز على أسنانها:

ـ لن تذهب من هنا..

جاء من يخبرنى أن عبد السميع وجدوه مقتولا...

بعدها بساعة واحدة جاء من يخبرنى أن نصيف وجدوه فى بئر أم السعد فاقدا النطق.

فى يوم الجمعه التالى اعتلى الشيخ مسعود منبر الجامع القريب من بئر أم السعد وخطب وأشار إلى مكان البئر وقال:

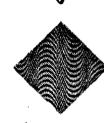
ـ هذا ما انتهت إليه الأمور... ياولاة الأمور.

فى يوم الأحد الذى يليه القى القمص اثناسيوس الموعظة وقال:

ـ طوبى لمن مات من أجل المسيح.

أرسلت للمركز والمديرية أطلب تعزيز القوات..!!

كريم الأسدى



نـدف الثـلج

ندف الثلج أم أنّها
تحايا وداع الشموس
ترملّها الأرض غرباً وشرقا
وتُلبسها كفناً من جليد
وتدفنها فى ثياب العروس؟

ندف الثلج أمْ
تحايا وداعْ
لقافلةٍ لم تمر
وقافلةٍ رحلت
وقافلةً كُفنَّت فى الشراع

ندفُ الثلج أم يا ترى
تحايا
عزفنَ على أرغنٍ ميتٍ
فى قلوب الصبايا؟
ندفُ الثلج هذى؟

شريفة الشملان

الأجنة والذئاب



إلى بلاليع المدينة انتهت أجنتى .. كرة حمراء ملتف بها عروق كثيرة ، ألم فظيع أسفل بطنى وظهرى وخدر فى أرجلى ... بعدها انهال نزف الدماء ، وسار عابرًا مجارى المدينة إلى البحر .. حيث اتحد بالأسماك هناك .

عقمنا كان مقصودًا ، لكن أحدًا لا يدرى غيرنا نحن الإثنين ، لذا لاكته السنة العجائز كثيرًا ، وحدثتنى غمزًا ولمزًا والدة زوجى وأختاه ..

دهشتنا كانت كبيرة بهذا الحمل ، الذى جاء رغم حذرنا ... حاول أن يفرح وحاولت ... قلت لنفسى أحدثها . ها سيأتى طفل من بطنى ، يشرب من دمى تسعة أشهر ، يمنحنى أعظم لقب عندما يصرخ خارجًا ...

هادنت نفسى وقلت لها :ـ لابد سيأتى طفل جميل .. استمتع به قاصة لحكايات الأطفال ... أرقصه... أناغيه ... وكما كنت أفعل مع أطفال الحارة ، أجمع معه الكلمات الجميلة ... فنكون جملة ، نربطها بجملة أخرى ، ثم نصوغها أغنية نغنيها ، للمطر والشجر .. للعصافير والحمام ... وللسمك بالأنهار ...

كنت أقول لنفسى أشياء كثيرة ، لكنى أعجب من هذا الحمل كيف حدث ... ولهذه البذرة كيف علقت

برحمى ، وليس اوانها أبدًا ... أى الحكايات سأحكيها ... «آه يا صغيرى لو كنت أنثى ...» كيف سأجيبك على آلاف الكيفات ..

كان رأسه للأرض ... يلملم صدغيه ويتمتم .. «آه لو كان ذكرًا ، كيف أشرح له أنى غير مسئول عن الحروب ولا لى ذنب بتجويع الأطفال ومرضهم .. ولا أعرف شيئًا عن الصلح مع إسرائيل ، كيف سأقول له ، إننى أسير مع القطيع لا أرى ، لا أسمع ولا ... ، ولا أتكلم .

حاولت جهدى أن أفرح بأنوثتى والبذرة التى تستقر فى رحمى ... لايهمنى ماذا سأجيبه ولا عن ماذا سيسأل .. ولكنى سأزين له سريره بكل ما أملك من تطريز ، سأطرز له فراشات ملونة وبالونات ونجومًا وعصافير .. عندما يبدأ يلملم الحروف ، سأحكى له الحكايات الجميلة لن أحكى له قصة الذئاب وكلاب المدن ... لا سأمحو تلك الحكاية من عقلى .. حكاية الكلاب التى آمنت للذئب فسلمته مفاتيح المدن ... فلم تكتف الذئاب أبدًا بأكل لحوم الأطفال ، مشوية بالقنابل أو مريضة بالجوع ونقص الأدوية ...

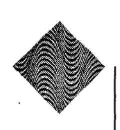
ياصداعى ، كيف تلح علىَّ هذه القصة ... يا ويلتى ، ماذا أقول له ... أى حكاية سأقصها عليه كل مساء ، قبل أن يقبل النوم عينيه ..

كيف سأخبره أن الموت والذئاب صنوان وأن الطاعون آت لا محالة ...

كان زوجى يهذى ، وفى داخلى تحتدم آلاف الصور ، تتصارع وتحاول الأنثى أن تنتصر ... انام لاادرى كيف!! .. كابوس يجثم على قلبى .. كل ذئاب العالم تمد لى أنيابها ... تحيط بى ... ثم أصحو .. ألم شديد أسفل صهرى وبطنى وخدر قوى فى ساقى ، ثم كرة حمراء بعروق كثيرة تنحدر لمجارى المدينة.. إلى البحر ... تتحلل وتذوب وتشرب البحر ويشربها ..

(الدمام)

نوفل نيوف



تغزلين سماء لقلبى

إلى الصديق الشاعر/ عاشور الطويبى

١

أصفصافةٌ أم عرينٌ

فؤادى؟

ربيعٌ على الدربِ أمْ مقبره؟

على وردةٍ يُسرجون العواصفَ

أم يصلبون البوادى

على جوهره؟

أعرشٌ فى الظلِّ

أم ارتدى

مجمره؟

٢

وكيف أمدُّ يدىَ وأُرجعُ كفّىَ

خاويتين من المرمر المشرئبِّ

نهارًا فتيًا

ونفرةَ نهدٍ أقضُ ربيعُ الصبِّا
جذوةَ الوردِ فيه وفيًّا
وأضرمَ فى مهجتينا الحُمَيًّا؟

٣ وللقُبلةِ المنحنى خَصرُها
قوسُ غيمٍ على شفتيًّا
فكاكٌ من الضّوءِ والنسوةِ الذّائباتِ وداعاً وحزناً عليًّا؟

٤ أُرَتِّبُ أضلاعَ أغنيتى خيمةً
لاقتناصِ السرابِ الذى كنتُهُ
قبلَ أن ينحنى للكهوفِ التى لملمتْ وهجَ مَنْ صرتُهُ..

٥ تاهَ فى ضفَّتىَّ ضرامُكِ
أستلُّهُ من رحيقِ النواقيسِ
تنقرُ شبَّاكَ سجنى طويلا
وأسندُ رأسى على وترٍ سكنته الزوابعُ
جيلاً فجيلا..

٦ أراكِ على زبدِ النَّخلِ
والصبحُ ينزفُ أُضمومةً من نحاسٍ على كَبِدى
بينَ ينبجسُ الشوقُ زوبعةً
فى يدى

٧ كيف لى أنْ أروِّضَ أنشودةً من بروقٍ
وأُغمدَ فى فُلَّةِ الصمْتِ جرحَ لهـاتى
ومشكاةَ روحى ـ
وأنتِ التى تسكبينَ ضياءَ الفلاةِ على رمدى!

٨ صنَّفتكِ الفراشةُ سيفاً على عُنُقِ الظِّلِّ
مـا بــينَ بـابِ الســؤالِ ومـرمـــدةِ الوقـــتِ،
تحتَ المغَمَّدِ بالموج
يُخفي السنابلَ حيناً
وحيناً يَدَهْ

٩ أين مَثْوى الظُّنونِ، وأين الأمانُ،
وأين المِجَنُّ بوجهيهِ ـ
هل غيمةٌ ترتضى أن تزيحَ الغبارَ قليلا؟
وهل غيمةٌ عرسُها قادمٌ
كى يرشَّ العوانسَ بالزَّعترِ الجبلىِّ ضحى
ثم يبكى أصيلا

١٠ متى سُفُنى العاثراتُ تتيحُ لها ظلماتُ المتاهةِ
أن تتوضَّأ بالرملِ خلفَ العواصفِ
أو تستردَّ عباءتَها
كى أُدَثِّرَ روحى من زمهرير الأرق؟

١١ دوَّختنى المرايا التى
من خيوطِ العناكبِ والوعدِ
تنسجُ أُرجوحةً للحبقْ..

١٢ للنّدى فى الموانئِ وَخْزُ الفِراقِ
وفَوْحُ خُزامى المطرْ
للنَّدى واصطحابكِ من ياسمين الخطر

١٣ انيخوا نسورَكُمُ فى ضبابِ الشّتاءِ -
رميمٌ نـداءُ الدُّفوفِ المُطلُّ من الكأسِ!
أىُّ الخُرافاتِ أدنى إلى القلبِ هذا الصَّـباح :
رحيلى مع اليأسِ،
أَمْ غفوةُ الكستناءِ بعينيكِ؟

١٤ لم تجيئى غداً أو تَبُلّى انتظارى
بوعدٍ جديدْ -
بماذا أصابكِ أمس اشتعالُ الجليدْ؟..

١٥ تَرَجَّلَ من هجرِهِ الرَّوضُ
وارتابَ فى نسكِهِ الأقحوانُ :
هجيرُكِ لم يَخْبُ من شجرِ الرُّوحِ
ها شذراتُ الكلامِ العصىِّ
تُشَمِّرُ عن مطلعِ النورِ..... آه!

١٦ يريدون أن أَصِفَ النهرَ فى ناى خصرك
أن أرتمى فى شِباك الغيومِ
وأنتِ هنا تغزلين سماءً لقلبى...

١٧ هِبينى الهواءَ الذى أثقلَتْهُ الوعودُ
وأحيا على دربنا الجُلَّنار..
كلِينى لريحانةٍ فى مزاميرِ فيروز ـ
هاوتراً وتراً أهطلُ الآنَ مُحتفياً بالبللْ..

١٨ أرومُ معانقةَ الريح
تأتى بكِ الآن إذا أرتقى درجاتِ الصِّراطِ ـ
فأين الشفيعُ
ليسندَ نومى الَّذىِ تتصدَّع أركانُهُ
حجراً حجرا،
فى امِّحاءِ نبيذٍ من القلبِ :
كفَّتْ عن الانشطارِ البراعمُ
أم خطفتنى السَّماءُ التى بينَ نهديكِ
مفروشةٌ بالقمرْ؟

١٩ ... وتلك التَّخاريمُ فى صبوة الفجر
ينسَلُّ منها الحمامُ الرَّمادىُّ ـ
هل غطَّ فى الغيمِ ريشَ جناحيهِ
أم ذا مآلُ البياضْ؟...

٢٠ أستهلُّ المدى رافعاً بيرقى الأرجوانىَّ
محتدماً بالرعودِ
وأنشرُ ترياقَ دالية الصبحِ أوسمةً :
للروابى التى تجعلُ الظَّبىَ ندَّ الفهودِ
لهذى النُّمورِ التى تتملَّى حنين! الطُّغاةِ إلى الموتِ
قانعةً بالنَّظَرْ..
فاجعُ دمُ هذى الظباءِ الذى
يُهرَقُ الآنْ..

٢١ أنلنى - إلهى - مزيداً من النَّارِ،
حشوَ الوريدِ من الصَّبر
(لا أشتهى البيلسانَ الحَيىَّ
ولا مقلتَىْ باشقٍ فى الأعالى!)
وهَبنى - إلهى - رُقادًا قليلا
أنادمُ إبَّانَهُ شوكَ هذا الظلامِ
وأنهضُ :
أضرمُ فيه
فتيلا...

جمال عثمان همّد

هواجس متباينة



« على قلق كأن الريح تحتى»
المتنبى

حدق فى الفراغ أمامه «الجواكيت» العسكرية تطغى على المكان .. روسية ألمانية .. كورية... الخ.

الصخب السائد لم يسلب ما يدور فى الرءوس.. كل يحدق فى فراغ. كهل يتهجى فى صحيفة يومية - هى الوحيدة فى البلاد - بصعوبة أو ضحتها عضلات وجهه التى تنكمش وتنبسط:

«الاحتفال بيوم الطفل العالمى»

«مستقبل أطفالنا هاجسنا الأكبر»

•

معاكسات الوكيل بشأن المصروف الأسبوعى.

«بنى عامراوى» (١) شنو، أنت واضح عليك «خاساوى» (٢) وكمان حبيشى !! مدير المدرسة الطيب الذى يدفع مصاريف البعض منا من جيبه، وأشياء كثيرة كادت أن تغيب تحتشد الآن خلف نافذة الذاكرة. تتزاحم لتقف فى ساحة الضوء.

«تعال نتخبى من درب الأعمار....»

يأتيه صوت فيروز بعيداً وعميقا لكن صبوحاً وصافياً.

انتبه إليها كانت ترنو إليه بصفاء وعذوبة أريكته.. وجهها أخذ ملامح الطفلة التى تحلم فى داخلها.

هذا النقاء لا يناسب هذا المكان .. ولكن !!.

تشاغل عنها.. إلا أن نظراتها كانت تخترق جلده وتؤجج الفزع فى داخله.

إنهم جربوا أخيرا تخريبنا من الداخل !!.

دخل عشرات الحانات لمتعة السُكر الحر.

كرنفال الشارع .. الأزياء المتناقضة، الخاكى الذى يحمل غبار المعركة بجانب «بيير كاروان».

«مستقبل أطفالنا هاجسنا الأكبر»!!

«شو يارفاق - قالها بتهكم واضح - امبارح صوتكم طالع للشارع.. باين النقاش كان حامى وماقدرتوا تبردوه» وأردف «تعال عمو هدول ما بشبعوا نقاش .. بعدين هدول ما مظبوطين معنا فكيف معكم !!!.

مدَّ لى أبو عبد الله سيجارة الصباح، واستدرك:

«لا تزعل منهم وشوف دراستك أحسن»

«ممنونك ابو عبد الله».

كان الدخان مسرا، وزاد من جوعى وزاد ثقل رأسى الذى خيل لى أنه سيسقط من بين كتفى.

(شباط مالو رباط) (٣)

زخات المطر تتحول إلى ثلج «الزقاق المؤدى إلى شارع اليرموك بدا لى عدواً، والأبواب الواطئة الموصدة قاسية فى مظهرها. بدا لى أنه أطول مشوار مشيته، لكنه لم يكن أطول من الطريق الذى سرت فيه خلف جثمان (عمار).

رائحة النعاس تملأ سيارة الخدمة الصغيرة.

خلوّ الشارع من المارة أربك أيام الأسبوع فى ذهنى... هممت بالسؤال، لكنى تراجعت.

(حركة «أمل» تواصل حصارها للمخيمات الفلسطينية فى جنوب لبنان، والسكان هناك يطلبون فتوى دينية من أجل أكل لحوم الميتة...)

صوت المذيع كان رخواً وحيادياً ومقززاً.

•

دقات الكاتدرائية تعلن الرابعة والربع... رخاء السماء والمطر الناعم رغم ابتلاله أغراه بالمزيد من البيرة.

داهمته رائحة الأنثى، طعم القبلة الأولى فى صباح دمشقى بعيد .. بعيد.

الطريق يتسلق بالتواء خفيف الرابية يمتدُّ أملس كلسان لعوب.

بضعة أخيلة لرؤوس تتراقص من وراء الحاجز الزجاجى فى كافتيريا «طرحى» التى تطل على المدينة، لاحظ لأول مرة أن أسطح البنايات لم تمتلئ بعد بغابات اتشينات التلفزة!!.

المدينة هاجعة... أسطح المنازل الزنكية المغسولة ذكرته بأغنيات «الشوام»... أسطح المنازل تحمل دائماً حنيناً دفينا لزمن بعيد لحبيب هاجر ولم يعد.

يغوص فى رائحة فجر المدينة فى (مثل هذا «الصباح» تحسّ إنك تستطيع أن ترتقى إلى السماء على سلم من حبال) [٤] تأبط روحه وسار وئيداً.

أنعشته زجاجة البيرة.. سريان السائل السحرى يكنس الأيام المالحة والعدْوة.. مدن السخام، حانات الأمن المزيف، وزجاج الفرع المغلف كما كان يسميها صديق قديم... جواز السفر المزور.. رعب المطارات البعيدة.. لوارى الترحيل «الكشات».

المدينة تصحو بتكاسل، تتمطى باسترخاء.

اقتحمته دقات ناقوس الكاتدرائية معلنة السابعة.

كانت يده تداعب زجاجة البيرة التى تتسلل برودتها إلى داخله، وبصره يتخلل الضباب الفضى الشفيف مع الضوء غازياً شوارع المدينة.

شرب آخر رشفة من البيرة، وطلب زجاجة ثانيه وغامر بالسؤال

لمن ستكون هذه المدينه؟!!

أسمرة

١٦ يونيو ١٩٩٣

---

١ - بنى عامر : قبائل حدودية بين أرتريا والسودان.

٢ - خاساوى: مفردة لا اصل لها يعيُر بها اللاجئ الأرترى فى السودان.

٣ - شياط مالو رباط : مثل شعبى سورى.

٤ - الطيب صالح فى موسم الهجرة (بتصرف).

شاكر خصباك

الجدار

مسرحية في تسع لوحات

يرتفع الستار عن مسكنين متجاورين يفصل بينهما جدار واطئ. يشتمل كل مسكن على غرفة واسعة للمعيشة ملحق بها مطبخ ويتفرع منها ممر يؤدى إلى داخل المسكن. فى مقدمة المسكنين سياج واطئ يفصل بين حديقتين اماميتين. اثاث كل من الغرفتين بسيط للغاية.

شخوص المسرحية هما «س» و «ص»، ويجرى الحوار بينهما دائماً فى الحديقتين الأماميتين.

س: (يحادث ص من وراء سياج الحديقة الامامية) لكنك ياأخى ص لم تحدثنى عن هذه الشتلة النادرة.

ص: الم افعل؟! كنت أحسب أننى حدثتك عنها، أنا أسف.

س: لو كنت فعلت لاشتريت لى واحدة منها.

ص: اصارحك يا اخى س اننى لم أكن اتصور أن زهرها بهذا الجمال. حسبت البائع مبالغاً فى وصفه. وفى هذا الصباح تفتحت الزهرة الأولى فإذا هى تفوق وصف البائع.

س: إذن فقد فاتنى شراء هذه النبتة. سأحاول البحث عنها.

ص: لا داعى لأن تتعب نفسك. إنها أنبتت فرعين وسأهديك أحدهما.

س: شكراً جزيلاً وأنا بدورى سأهديك شتلتين من شتلات الروز الأسود.

ص: هذا خبر سارّ، فالحقيقة أننى لم أعثر عليه فى

«المشاتل» حتى الآن. لكن شتلة واحد تكفينى يا أخى س.

س: لقد طرحت الشتلة الأصلية أربعة فروع لك اثنان منها ولى اثنان.

ص: أشكرك .. الحقيقة انك كنت محظوظا إذ عثرت عليه ظللت شهوراً أبحث عن الروز الأسود بلا جدوى.

س: من النادر أن تظهر شتلاته فى «المشاتل»، وحينما تعرض تتخاطفها الأيدى.

ص: أنت أثريت حديقتك بالشتلات النادرة يا أخى س. حديقتك صارت متميزة فعلاً.

س: وهل حديقتك اقلّ تميّزاً؟! كلما تجولت فيها امتلأت نفسى نشوة.

ص: لكنها ليست كحديقتك على أية حال.

س: لا تغمط حقّ حديقتك يا أخى ص فهى لا تقلّ عنها روعة إن لم تفقها. (بعد لحظة) على فكرة.. قطفت لك اليوم باقة من أزهارى النادرة. (يسارع إلى غرفة المعيشة ويعود حاملاً باقة يقدّمها إلى ص).

ص: أشكرك يا أخى س. إنها فى غاية الروعة.. أنا أيضا هيأت لك باقة من أزهارى النادرة. (يختفى فى غرفة المعيشة ثم يعود بباقة يقدمها إلى س).

س: ما أجملها من باقة! ستزهو بها غرفتى. (بعد لحظة) حقاً إن حديقتنا تكافئاننا على ما نبذل من جهد فى العناية بهما.

ص: فعلاً فالوقت الذى نبذله فى رعايتهما لا يذهب هدرا. وبالمناسبة فإننى أكرر لك شكرى على مابذلته من وقت فى معاونتى فى أعمال الحديقة فى الأسبوع الماضى.

س: لا شكر على الواجب يا أخى ص. وهل نسيت ماذا فعلت أنت لحديقتى قبل أسبوعين؟!

ص: لم أفعل سوى الواجب.

س: (بعد لحظة وهو ينظر فى ساعته فى اهتمام) سيحين موعد النشرة الإخبارية بعد عشر دقائق.

ص: (وهو يعاين ساعته) فعلاً، وعلينا أن نستعد لذلك.

س: أتوقع أن نسمع آخر أنباء الثورة فى عمارستان.

ص: فعلاً. فأنباء ثورة عمارستان تتصدر الأخبار عادة.

س: لقد سمعت أخبار الساعة الرابعة والغموض مازال يكتنف الموقف.

ص: قلبى مع شعب عمارستان الذى عانى طويلاً من الاضطهاد.

س: قلوبنا جميعاً معه.

ص: أتعتقد يا أخى س أنه سينتصر فى النهاية؟

س: ليس لنا إلاّ أن ندعو له بالنصر. كان الله فى عونه فليس الأمر سهلاً عليه.

ص: فعلاً، فهو يواجه قوّة جبارة طاغية.

س: قوّة طاغية حقّاً لا ترعى لحقوق الإنسان ذمّة.

ص: إن أمثال تلك الأنظمة المستبدة لا يهمّها سوى مصالحها الأنانية وبالتالى فهى مستعدة لممارسة أعتى أساليب البطش للحفاظ على سلطتها.

س: كان الله فى عون هذه الشعوب المسكينة التى

تناضل لتحقيق إنسانيتها.

ص: لكنها ستفوز حتماً على القوى الباغية فلن يصحّ في النهاية إلاّ الصحيح.

س: هذا أمر لا ريب فيه. (وهو ينظر في ساعته) حانت أخبار الساعة السادسة.

ص: (وهو ينظر في ساعته) فعلا. لعلنا نسمع أخباراً طيبة عن ثورة عمارستان.

س: أرجو ذلك.

(يسرع س و ص إلى داخل مسكنيهما وينكبّان على مذياعين صغيرين. يرتفع صوت المذياعين بأخبار العالم. س و ص ينصتان إلى الأخبار باهتمام شديد يخفت النور تدريجياً حتى يسود الظلام).

اللوحة الثانية

(يسطع النور فيظهر المسكنان على حالهما في اللوحة الأولى، لكن شيئا من الإهمال يبدو على الحديقتين الأماميتين. يقبل س من الجهة اليمنى من المسرح و ص من الجهة اليسرى ويلتقيان عند مدخلي مسكنيهما).

س: مساء الخير يا صديقي ص .. عساك أمضيت يوماً سعيداً.

ص: كان يوماً رائعاً يا صديقي س. بعد أن فرغت من عملي قصدت الغابة وأمضيت فيها بقية يومي.

س: أنا أيضاً فعلت الشيء نفسه. أتعلم يا صديقي ص؟! في كل مرة أكتشف شيئاً جديداً في هذه الغابة.

ص: وهذا ما يحدث لي أنا أيضاً، وقفت اليوم وقتاً طويلا أتأمل الشجرة العملاقة. خيّل إلي أن أغصانها تحضن بعضها بعضاً في محبّة بالغة.

س: وهل لا حظت كيف تبدو قمّة الشجرة وكأنها رأس أمّ رءوم تنحني على أطفالها في حنو فيّاض؟!

ص: لاحظت ذلك فعلا.. إنها أوحت لي بنفس الخاطرة.. إنها شجرة جميلة للغاية.

س: وماذا عن الأشجار الأخرى؟! يجب ألاّ نغمطها حقّها من الجمال.

ص: هذا صحيح، خصوصاً أشجار السيسلبينيا. إن أوراقها الشديدة الخضرة وأزهارها الفاقعة الصفرة تجعلها ذات جمال لا يُبارى.

س: وماذا عن أشجار الكاسيا نيدوزا؟! ماذا عن هذه الأشجار الساحرة المثقلة بالزهور الحمراء؟! أظنك لا تنكر بأنها منافسة خطيرة لأشجار السيسلبينيا في سحرها وفتنتها.

ص: الحقيقة أن الغابة بكليتّها تفيض بالسحر والجمال.

س: من الغريب أن يفوت على بعض الناس الاستمتاع بهذا الجمال.

ص: هؤلاء مساكين وهم جديرون بالرثاء!

س: وهل لا حظت يا صديقي ص أن طائر البوبولنك قد عاد إلى الظهور؟!

ص: فعلا. إنه الربيع، وهو دائماً يظهر في الغابة وقت الربيع.

س: أصبحت الغابة فى هذه الأيام تصدح بأغاريد الطيور..!

ص: صارت الطيور تؤلف أوركسترا كاملة!

س: (بعد لحظة، وهو يشير إلى كتب يتأبطها ص) وماذا تحمل فى يمينك؟! هل هى كتب جديدة؟!

ص: أنت ذكّرتنى.. كدت أنسى. إنها نسخ من الديوان الأخير لشاعرنا المحبوب. رأيته فى مكتبة دار السلام فاشتريت نسخة لى وأخرى لك. (يناوله الكتاب)

س: (وهو يتصفحه بسرور) شكراً جزيلا يا صديقى ص. كنت أنتظر بلهفة صدور هذا الديوان منذ أن قرأت فى الصحف إعلاناً عن قرب صدوره.

ص: لذلك بادرت بشراء هذه النسخة لك.

س: شكراً جزيلا. (وهو يقلّبه) سأمضى بصحبته ليلة ممتعة.

ص: وأنا كذلك.

س: (فى سرور) حقّا؟!

ص: بالتأكيد.. وأنا أدين لك بهذه المتعة الروحية، فلولاك ما عرفت هذا الشاعر على حقيقته. صرت من أشد المعجبين به.

س: هذا أمر يسّرنى. كنت واثقا أنك ستشاركنى الإعجاب به إذا ما تمعنت فى شعره.

ص: فعلا، كلما تأمّل المرء فى شعره تكشفت له معان جديدة.

س: إنه يتمتع بحسّ إنسانىّ رفيع حقاً، وإن شعره ليزخر بالعواطف الإنسانية الراقية.

ص: فعلاً. وإن أمثال شاعرنا هذا ليضفون على الحياة جمالاً إضافيا ويرتفعون بها إلى معان سامية تنأى بها عن ماديّات الحياة اليومية.

س: شكراً على هذه الهدية القيمّة يا أخى ص.

ص: لا شكر على الواجب.. ليلتك سعيدة.

س: ليلتك هانئة.

(يدخل س و ص إلى مسكنيهما. وبعد أن يختفيا فى داخل المسكنين يظهران ثانية بعد حين وقد ارتديا ثياب البيت. يختار كل منهما مقعداً مريحا وينصرف إلى القراءة فى ديوان الشعر بصوت مرتفع. يعيدان قراءة بعض المقاطع الشعرية وهما يهزّان رأسيهما إعجاباً وتأمّلا. يخفت النور تدريجياً حتى يسود الظلام).

اللوحة الثالثة

(يسطع النور فيكون الجدار بين المسكنين قد ارتفع قليلا وأضيفت قطع جديدة إلى أثاث الغرفتين)

يقبل س من الجهة اليمنى و ص من الجهة اليسرى وكلّ منهما يحمل كيسا ينوء بثقله)

س: (بلهجة متعبة نوعا ما) مساء الخير يا عزيزى ص.

ص: (بلهجة مرهقة) مساء النور يا عزيزى س.

س: كيف حالك؟! منذ مدّة لم أرك.

ص: وأنا كنت أقول لنفسى ذلك.. وأنت كيف حالك؟

س: (وهو يبتسم بتعب) أعترف لك بأننى مرهق.. ساعات

عملى ازدادت ولا أكاد أنتهى من العمل إلاّ أواخر النهار.

ص: (بلهجة متعبة) وهذا حالى نفسه .. وقد حرمت من نزهات الغابة اليومية. لم يعد وقتى يتسّع لها.

س: وأين الوقت الفائض الذى يمكن أن ينفقه المرء فى الغابة؟ (بعد لحظة) ولكن أفلا ترى ياعزيزى ص أن تمضية الساعات الطويلة فى الغابة مضيعة للوقت؟! أعنى أن الوقت أثمن من أن يُهدر فى التبطل والكسل.

ص: (وهو يضحك ضحكة قصيرة) وهذا ما أقوله لنفسى. فمنذ أن تغيرّ برنامج عملى وزادت ساعاته تضاعف دخلى تقريباً.

س: (وهو يضحك) حقّاً إن من السخف أن ينفق المرء وقته متجولاً فى الغابة بدلاً من أن يستثمره استثماراً نافعاً لا لشئ إلا لكى يتأمل الأشجار ويستمع إلى تغريد الطيور.

ص: فعلاً، الوقت من ذهب ولا يمكن أن نحيله إلى تراب.

س: (وهو ينظر إلى الكيس الذى يحمله ص) وماذا تحمل فى هذا الكيس؟!

ص: كل ما تشتهيه النفس.. لحوم متنوعة وما لذّ وطاب من خضار وفواكه.

س: وهل لاحظت أن سمك الحفش قد ظهر لأول مرة فى السوق؟!

ص: طبعاً، لم يفتنى ذلك. (يفتش فى كيسه ويُخرج لفافة يُريها لـ «س») وقد اشتريت لى سمكة محترمة منه (وهو يبتسم ابتسامة عريضة) الله يرحم أيام زمان! لقد سألت البائع عنه مرة فنظر إلى فى استخفاف وقال: هذا ليس أكلك أيها السيد!

س: (وهو يضحك) حقاً!! كنّا نستمتع برؤيته فى واجهة الحوانيت فحسب.

ص: أصارحك يا عزيزى س أننى كنت أنوى مفاجأتك بطبق من الحفش المشوى.

س: شكراً جزيلاً ياعزيزى ص.. ما زال طعم طبقك المتميز فى فمى رغم انقضاء أسبوعين. (وهو يفتش فى كيسه ويخرج لفافة صغيرة) وعلى كل حال أنا أيضاً اشتريت لى سمكة منه.

ص: (وهو ينظر إليها باستصغار) لا بأس بحجمها فثمنها غال جداً .

س: (بتأثر) لا تظن أننى بخلت بشراء سمكة أكبر. كل ما هنالك أنها كانت آخر سمكة فى الحانوت. أنا لا يهمنى الثمن.

ص: طبعا. طبعا. يجب ألا يكون الثمن هو المهم. ليكن الثمن ما يكون. لماذا وُجدت النقود إذن؟! المهم أن نملأ بطوننا بأطاييب الطعام. فما قيمة الحياة إن لم تمتلئ البطن بما لذّ وطاب؟

س: صدقت يا عزيزى ص، فما الإنسان سوى حيوان ناطق آكل.

ص: (وهو يشير إلى كتاب يتأبطه س) وماهذا الكتاب الذى تتأبطه؟

س: إنه كتاب «قوانين المجتمع».

ص: (وهو يتناول منه الكتاب باهتمام ويتصفحه) لقد كنت أبحث عن هذا الكتاب من وقت طويل فطبعته الأولى نفدت من زمن بعيد.

س: هذا صحيح. وهذه طبعة جديدة له.

ص: وفى أىّ مكتبة وجدته؟

س: فى مكتبة الهلال.

ص: (وهو يعيد إليه الكتاب) سأمر غداً على مكتبة الهلال. إذن لأشترى نسختى قبل أن يختفى من السوق.

س: حسناً تفعل. فالأفضل أن تبادر إلى شراء نسختك فكتب هذا العالم الجليل سرعان ما تختفى من السوق.

ص: إننى قرأت كتبه أكثر من مرة، وبالسداد آرائه وعمقها!

س: إنه من أشد المتحمسين لتطبيق قوانين العدالة الإجتماعية وتوفير فرص الرفاه للجميع.

ص: أراهن أنك ستقضى مع الكتاب ليلة ممتعة.

س: أنا متشوق لذلك.. تصبح على خير.

ص: وأنت من أهل الخير.

(يختفى س و ص داخل مسكنيهما ثم يظهران ثانية، وقد غيّرا ملابسهما. ينكبّ كل منهما على كتاب ويستغرقان فى القراءة، يخفت النور تدريجاً حتى يسود الظلام)

اللوحة الرابعة

(يسطع النور ويكون الجدار قد ارتفع ذراعا. هناك تغيير واضح فى أثاث المسكنين، فقد اختفى الأثاث البسيط وحلّ محلّه أثاث أكثر فخامة.

يظهر س من الجهة اليمنى و ص من الجهة اليسرى يتقدم كل منهما شخص يدفع عربة محمّلة، يتبادلان تحية عابرة عند بابى مسكنيهما. فى الداخل يساعدهما الشخصان فى ترتيب الحاجتين فى المطبخ. عند انصراف الشخصين يتبادل س و ص الحوار)

س: ما هذا الذى أحضرته أيها السيد ص؟

ص: أنها ثلاجة كهربائية أيها السيد س. (باعتزاز) الآن أستطيع أن أرتفع بمستوى حياتى وأنت ماذا أحضرت معك؟

س: إنه طباخ غازى.. (فى فخار) الوداع لرائحة النفط فهى رائحة مقرفة.. أنت ولاشك مازلت تعانى منها.

ص: الحقيقة أن رائحة النفط ليست بالسوء الذى تذكره أيها السيد س.

س: (وهو يهز رأسه بتهكم) على كل حال أنا سعيد أن أرى مستوى حياتك يتحسّن أيها السيد ص.

ص: (وهو يبتسم فى سخرية) وأنا كذلك أيها السيد س.

س: اسمح لى أن أتركك فورائى عمل كثير.

ص: وأنا كذلك.

(ينسحب س و ص إلى داخل مسكنيهما وينشغلان فى إعادة ترتيب بعض قطع الأثاث)

س: (وهو منهمك فى عمله) إذن فقد اشترى السيد ص

ثلاجة كهربائية. كيف سبقني إلى هذه الفكرة؟! كيف لم افكر بتغيير صندوق الثلج البالي هذا؟! أعترف انه كان اذكى مني في ذلك. الآن يستطيع أن يحصل على الثلج متى شاء وبدون أن يكلف نفسه عناء شرائه من السوق.. ثم أنها ستحافظ على الخضار والفواكه واللحوم طريّة لأسابيع. (يفتح صندوق الثلج ثم يغلقه باشمئزاز) كيف لم أفكر قبل السيد ص بشراء ثلاجة كهربائية؟! (وهو يهز راسه مفكراً) يجب أن أعترف بأنه لم يكن في إمكاني ان أشترى الثلاجة الكهربائية والطباخ الغازى في آن واحد. لم تكن ميزانيتي لتسعفني على ذلك. وعلى كل حال فقد سبقت السيد ص في فكرة إبدال الطباخ النفطى بطباخ غازى (وهو يضحك مسروراً) نعم سبقته.. ومن قال إن الثلاجة الكهربائية سترفع من مستوى حياته حقًا؟! أما الطباخ الغازى فسيطوّر حياتي فعلا فهو أسرع في إنضاج الطعام من الطباخ النفطي وسيخلصني من رائحة النفط المقرفة.. (وهو يهز راسه) سنرى ماذا فعلت له الثلاجة الكهربائية.

(يحمل س كرسياً إلى جوار الجدار ويرتقيه ويطل من اعلى الجدار)

ص: (وهو يتحرك في الغرفة مشغولاً بإعادة ترتيب بعض قطع الاثاث) ما أجمل هذه الثلاجة!.. هكذا يرتفع الإنسان بمستوى حياته.. فما أبعد الفرق بين الثلاجة الكهربائية وصندوق الثلج الخشبي! (وهو يفتح صندوق الثلج ويلقى عليه نظرة احتقار) كيف صبرت طيلة هذه المدة على هذا الصندوق الحقير؟ لابد لي أن أطرحه خارجاً بأسرع وقت.. لقد برهنت على أن تفكيرى متقدم على تفكير السيد س، فلم تخطر له فكرة شراء ثلاجة كهربائية. (وهو يهز راسه باستخفاف)، طباخ غازى!! كيف يتوقع أن يرفع الطباخ الغازى من مستوى حياته كما تفعل الثلاجة الكهربائية؟! ياله من مغفل! (بعد لحظة) سنرى كيف سينتفع بطباخه الغازى هذا!

(يدني ص كرسياً من الجدار ويرتقيه ويطل من اعلى الجدار).

س: (وهو يتجول في المطبخ) سنبدأ تجربة طباخنا الجديد في عمل القهوة.. (يعّد القهوة ويضعها على النار).. هذه هي أولى فوائد الطباخ الغازى.. ما أسرع ما تنضج القهوة فوقه.. وما أطول الوقت الذى كان يستغرقه إعداد القهوة فوق الطباخ النفطى .. (وهو يتشمم القهوة) حتى رائحتها افضل من رائحة قهوة الطباخ النفطى.. كانت فكرة صائبة أن أبادر بشراء الطباخ الغازى.. لابد أن السيد ص يتصور أن تفكيره متقدم على تفكيرى لأنه اشترى ثلاجة كهربائية! حسناً أيها السيد ص! سترى بعد حين من منا يمتلك تفكيراً متقدماً أكثر من الآخر.. ما هي سوى أسابيع وستدهش من التقنيات التي ستحل في هذا المسكن! (يحمل قهوته إلى مقعد وثير ويبدأ في ارتشافها بسرور) يالها من قهوة رائعة حقّاً!

ص: (يهبط عن الكرسى ويبحث عن عدّة القهوة فى خزانة المطبخ) يالسخف ما يقوله السيد س! كيف يمكن أن تكون قهوة الطباخ الغازى أفضل من قهوة الطباخ النفطى؟! إنها فرية سخيفة ولا شك فى ذلك. فقهوة الطباخ النفطى أطيب مذاقاً لأنها تنضج على نار هادئة.. ولكن هذا هو شأن السيد س دائماً.. إنه شخص مفتر لا شك فى ذلك. (وهو يضحك هازئا) إنه يتخيل أنه سيسبقنى فى ملأ مسكنه بالتقنيات الحديثة! ياله من ساذج! انتظر قليلاً أيها السيد س وترى أية مفاجآت أعّدها لك ! سيمتلىء هذا المسكن بتقنيات لم تسمع بها .ولايمكن أن تتخيلّها عقليتك الساذجة.. (وهو يتشمم القهوة بارتياح) إنها قهوة طيبة الرائحة ولاشك أنها طيبة المذاق أيضا. (ويحمل قهوته إلى مقعد وثير ويرتشف منها بتلذذ) هذه هى القهوة حسب أصولها!

(يديران جهازاً للموسيقى ويصغيان فى نشوة وهما يرتشفان قهوتهما فى استمتاع. يخفت النور تدريجاً حتى يسود الظلام)

اللوحة الخامسة

(يسطع النور فيبدو المسكنان أعظم فخامة فى مظهريهما وأثاثيهما والجدار أكثر ارتفاعا.

يقبل س و ص من جهتين متقابلتين وبصحبة كل منهما كلب ضخم)

س: مساء الخير ياسيد ص.

ص: مساء الخير ياسيد س.

(يهّمان بالدخول إلى مسكنيهما لكن الكلبين يدنوان من بعضهما ويتشمم احدهما الآخر)

ص: (وهو يبتسم ابتسامة متكلفة) يبدو أنهما يحاولان التعرف على بعضهما.

س: هذا أفضل ماداما سيكونان جارين.

ص: فعلاً. فلابد لهما أن يتعاونا على حراسة المسكنين.

س: بلاشك. فهناك الكثير ليحرساه. أنا لم يعد بوسعى أن أترك مسكنى بلا حراسة. فما يحتويه من أثاث نفيس يغرى بالسرقة.

ص: أما أثاث مسكنى فقد كلّفنى الآلاف. وكلب الحراسة هو خير من يعهد إليه بمهمة الحفاظ عليه.. كم كان يقلقنى ترك المسكن بدون حراسة.. أما الآن فسيطمئن بالى بعد أن عثرت على هذا الكلب النادر.

س: أنا شخصياً سأطمئن على أثاث مسكنى منذ اليوم فكلبى هذا من سلالة نادرة تشتهر ببراعتها فى الحراسة.

ص: (وهو ينظر إلى كلب س متشككا) لو كان كذلك فعلاً لا نتمى إلى جنس كلبى. فالسلالة التى ينتمى إليها كلبى هى أفضل سلالة متخصصة بالحراسة ولدى وثيقة تشهد بذلك من الشركة المسئولة. (يبحث فى جيوبه ويستخرج كتاباً يناوله إلى س فينكب على قراءته باهتمام).

س: (وهو يعيد الكتاب إلى ص متهقها) أنا آسف ياسيد

ص إذ أقول لك بأن هذه الشركة قد خدعتك. فكلبك كما هو مذكور في الوثيقة من السلالة المسماة «بهادر» وهذه السلالة مشهورة بكسلها وجبنها وهي أقلُّ السلالات صلاحية للحراسة. أما السلالة المسماة «جنادر» والتي ينتمي إليها كلبي فهي بإجماع آراء المختصين أبرع السلالات في الحراسة.

(يستخرج من جيبه كتاباً يناوله لـ «ص») وهاك وثيقة تثبت ذلك.

ص: (يعكف على قراءة الكتاب ثم يعيده إلى س وهو يضحك) اسمح لي أن أقول لك ياسيد س أنك وقعت ضحية لخداع هذه الشركة. ومن الواضح أن جميع البيانات المذكورة في هذه الوثيقة ملفقة وكاذبة.

س: (في تهكم شديد) وبأي صفة تصدر مثل هذا الحكم يا سيد ص؟

ص: (في اعتزاز) إنني درست علم الكلاب ياسيد س لمدة ثلاثة أشهر قبل شراء كلبي هذا فحراسة مسكن كمسكني يحتاج إلى التدقيق والحذر.

س: (بلهجة متعالية) إذا كان تفكيرك في كلب الحراسة قد اقتضاك دراسة علم الكلاب لثلاثة أشهر فقد اقتضاني هذا الأمر ستة أشهر. ولقد قرأت كلَّ ما ورد في «إنسكلوبيدية باريت للكلاب» قبل اختيار كلبي. فإذا كنت ترغب في معرفة قيمة كلبي فعليك بقراءة ما ورد في هذه «الإنسكلوبيديا» من معلومات.

ص: (بلهجة هازئة) يبدو أنك لا تعرف شيئاً عن «إنسكلوبيدية هاريت للكلاب» ياسيد س وإلاَّ ما قلت هذا القول فمن المتفق عليه لدى العارفين أن هذه «الإنسكلوبيديا» هي أعظم ما صدر عن الكلاب حتى اليوم. فاقرأ هذه «الإنسكلوبيديا» ياسيد س قبل أن تجادل في علم الكلاب. (وهو يلقي على كلب س نظرة احتقار) هيَّا يا هاريت.

س: (وهو ينظر إلى كلب ص بازدراء) هيَّا ياباريت.

(يدخل س و ص مسكنيهما بصحبة كلبيهما).

س: (وهو يتجول في الغرفة منشغلاً في إعداد مكان لكلبه) مسكين السيد ص! يبدو أنه يعتقد حقيقة أن كلبه أفضل من كلبي! إنه لا يعلم كم أنفقت من الوقت وأنا أبحث عن مثل هذا الكلب.. أصبح الأمر بالنسبة لي قضية لا يمكن التساهل فيها. فلابد من المحافظة على مسكني بعد أن امتلأ بهذا الأثاث النفيس.. ومن واجبي أن أدقق في كلب الحراسة. أما هو فما الذي يدعوه إلى الاهتمام بكلب الحراسة؟ لا أعتقد أن مسكنه يضم إثاثاً نفيساً يستحق الاهتمام.

ص: (وهو يتجول في الغرفة منشغلاً بتهيئة مكان لكلبه) مسكين السيد س.. يالسذاجته! لقد خُدع بهذا الكلب! أنا واثق أنه ينتمي إلى أسوأ أنواع كلاب الحراسة. وستثبت الأيام صدق ظني.. ولكن ما حاجته إلى كلب للحراسة؟! (وهو يضحك هازئاً) ليس في مسكنه من أثاث يغري بالسرقة! لو أنه اطلّع على

ما يضمه مسكنى من أثاث لما خطرت على باله مثل هذه الفكرة.. يالك من ساذج أيها السيد س!

(يفرغ س و ص من إعداد مكان لكلبيهما فيختفيان فى الداخل، ثم يظهران بعد حين وقد ارتديا لباس البيت. يستقر كل منهما فى مقعد مريح ويعكف على مطالعة الصحيفة اليومية. يخفت النور تدريجاً حتى يسود الظلام).

اللوحة السادسة

(يسطع النور فإذا بالجدار قد ازداد ارتفاعاً وازدحمت الغرفتان بالأثاث.

يتقافز الكلبان فى الحديقة الامامية ويدنوان من بعضهما بين حين وآخر فى مودة واضحة.

يقبل س من الجانب الأيمن و ص من الجانب الأيسر وحينما يلتقيان عند مدخلى المسكنين يتبادلان تحية رسمية يحمل كل منهما كيسا فى يده يستقبلهما الكلبان بنباح ينم على السرور).

س: (وهو ينحنى على كلبه مداعباً) كيف حالك يا عزيزى هاريت؟ أنا أعلم أنك جائع ولكنك سترى ماذا احضرت لك من مفاجآت. (وهو يستخرج علباً من الكيس ويريها الكلب متطلعاً بنظرات متعالية نحو ص) اشتريت لك أنفس ما فى السوق من طعام يا هاريت.

ص: (وهو يداعب كلبه ويربّت عليه) مرحباً بك يا عزيزى باريت.. كنت تنتظر حضورى بفارغ الصبر ولاشك فانت تدرى أننى سأحضر لك أطيب الأطعمة (وهو يستخرج معلبات من الكيس يُريها للكلب ويسارق س النظر) انظر ماذا أحضرت لك يا باريت.. علباً غالية لا يشتريها من هبَّ ودبّ.

(يدخل س و ص مسكنيهما بصحبة الكلبين)

ص: انتظر يا هاريت. سأُغير ملابسى وأعود لأعدّ لك طعامك. (يختفى فى الداخل)

س: (وهو مشغول بإعداد طعام الكلب) هل قمت بواجب الحراسة على خير ما يرام ياباريت؟! (يتقافز الكلب حوله) لا تكن متعجلاً ياباريت.. صحيح انك جائع ومتعب ولكن كن صبورا فانت لست متعباً مثلى.. أنا أشد منك تعبا. لقد قضيت يوماً شيطانيا.. عمل طويل متعب. ساعات عديدة وأنا مربوط إلى المكتب. وانا الآن مرهق جدا ! يجب أن تعلم أننى اكدّ طوال اليوم كحيوان الحقل. وأنا فى حاجة إلى الراحة. أنا متعب كثور الحقل، هكذا أنا فهذه الساعات التى أضيفت إلى برنامج عملى قد استهلكت كل جهدى. (يشتد نباح الكلب) لعلك تعجب من قولى هذا يا باريت لكننى أعترف لك بأننى مضطر لذلك. وإلاّ فكيف أدفع أقساط كل هذه الأشياء التي تراها حولك؟! انظر حواليك وقل لى كيف يمكن توفير كل هذه الأشياء لولا العمل المرهق؟! كل ماتراه حولك يا باريت معناه عمل.. وعمل مرهق وإلاّ ما أمكن توفيرها.. والآن، إليك طعامك ياباريت. (يقدّم الطعام للكلب ويختفى داخل المسكن).

ص: (يظهر ثانية بعد أن غيرّ ملابسه وينشغل بتهيئة طعام كلبه) أرجو أن تكون عند ثقتي فيك ياصديقي هاريت. فعليك مسئولية كبيرة في حراسة هذا المسكن. ولابد لك أن تعي ذلك جيداً. أنت مؤتمن على ثروة كبيرة في هذا المسكن.. انظر إلى هذه الثلاجة الضخمة.. وهذا التلفزيون.. وهذا الڤيديو.. وهذه الأجهزة الكهربائية.. وهذا.. وهذا.. وهذا.. إحزر كم كلّفت من مال؟! أفتحسب أنني حصلت عليها بالسهل؟! كلا ياصديقي كلاً إنها عصارة ساعات طويلة من العمل الشاقّ. وعليك أن تصون هذه العصارة.. هذا الجهد المتواصل. عليك أن تعلم ياصديقي أنني وفّرت هذه الأجهزة على حساب راحتي. لكنها أجهزة عظيمة يا صديقي هاريت. أترى ذلك الجهاز الكهربائي! إنه يصنع طعامي في دقائق قليلة. صحيح أن الطباخ الغازي جيد، ولكن أوووه! لا مقارنة بينه وبين هذا الجهاز! أتدري كم كلفني هذا الجهاز يا هاريت؟! لن تصدّق لو أخبرتك. (وهو يضحك ضحكة قصيرة) أصارحك بأنني سأظل أسدد أقساطه لشهور عديدة. قد تسألني: وهل أنت سعيدا بما عندك؟ (وهو يهز رأسه مفكرا) لا أدري يا صديقي هاريت.. (متأملا) لابد أن أكون سعيد مادمت أمتلك كل هذه الأشياء التي ارتفعت بمستوى حياتي. لم يكن بوسعي الامتناع عن شرائها.. نعم لابد لي من شرائها يا هاريت فهكذا نرتفع بمستوى حياتنا. فأنت ترى يا هاريت أنك مؤتمن على ثروة عظيمة. فاحذر أن تتقاعس في حراستها. والآن، ما رأيك أن نتفرج على التلفزيون؟ (يفتح ص التلفزيون) (يعود س إلى الظهور ويبادر إلى فتح التلفزيون قائلاً لكلبه: «تعال يا باريت لنتفرج على التلفزيون). ينصرف كل من س و ص إلى مراقبة التلفزيون وهو غارق في مقعده الوثير. وبين حين وآخر يغيّران «المحطة» بواسطة «الرموت كنترول». وتكون البرامج عموما جديّة.

يخفت الضوء تدريجاً حتى يسود الظلام

اللوحة السابعة

(يسطع النور وقد اشتدت كثافة الأثاث في الغرفتين بحيث تتعذر الحركة فيهما، وارتفع الجدار عاليا.

الكلبان هاريت وباريت يتقافزان في الحديقتين الأماميتين وهما ينبحان على بعضهما في عداء واضح.

يقبل س من أقصى اليمين في سيارة متوسطة الحجم، ويقبل ص من أقصى اليسار في سيارة فارهة. يتوقفان عند مُدخل المسكنين ويترجلان من سيارتيهما. يتبادلان التحية بإيماءة من رأسيهما، ويسارق كل منهما النظر إلى سيارة الآخر.

يستقبل هاريت وباريت صاحبيهما بنباح ترحيبي ويرافقانهما إلى داخل المسكنين)

ص: (مخاطبا كلبه بمحبة) اسمح لي يا صديقي هاريت أن

اغير ملابسي وأعود إليك لنتحدث بما مرّ بنا من حوادث اليوم.

(يختفي ص في الداخل في حين يظل كلبه يدور في الغرفة)

س: (وهو يستلقي على احد المقاعد الوثيرة متعبا) تعال إلى جواري يا صديقي العزيز باريت (يقبل عليه كلبه ويقعي بين قدميه) خبرّني، كيف قضيت نهارك؟! أكان نهاراً مريحاً؟! اما نهاري فاعترف لك انه كان نهاراً مملاً متعباً مزعجاً.. وزاد من انزعاجي الآن رؤيتي لسيارة السيد ص .. وبالمناسبة اريد اسألك يا باريت إن كنت تعتقد إن سيارة السيد ص فخمة حقيقة!! (وهو يهز راسه) أعترف كان اذكى مني حين اشترى هذا النوع من السيارة. كان يجب عليّ أن اشترى الماركة نفسها فهي تكسب الشخص مكانة اكبر (مفكرا) لكنني في الواقع يا باريت لم اكن قادراً على شراء سيارة اغلى.. أنت تعلم أن مواردي باتت لا تكاد تسد نفقاتي.. إنني أعمل بجدّ كما يعمل ثور الحقل ومع ذلك فمواردي بالكاد تكفيني. وكلما زادت مواردي زادت نفقاتي. وهناك كثير من الاقساط التي يجب عليّ تسديدها يا باريت. والواقع أنني لم أكن بحاجة إلى سيارة اصلاً، واعترف لك يا باريت أن السيارة قد أضرّتني.. نعم أضرّتني. فهي افقدتني لياقتي البدنية. كنت اسير من قبل ساعات طويلة دون أن أحسّ بالتعب. أما الآن فلم أعد قادراً على السير إلاّ لمسافات قصيرة. وهذا امر طبيعي، فأنت تعلم انني لم اعد اقضي حوائجي بدون السيارة حتى لو اقتضاني ذلك السير لخطوات محدودة. والأدهى من ذلك أنها حرمتني من جولاتي في الغابة. فمنذ اقتنيتها لم أزر الغابة كما تعلم. كدت انسى ألوان اشجارها الزهرية الجميلة وشدو طيورها البديع. ولعلك تتصور ياباريت انها تقتصد لي في الوقت عند ذهابي إلى العمل وعودتي منه. ابداً ياباريت. إنها تزحف في بعض اجزاء الطريق زحفاً. فلم يعد احد يمشي إلى مركز عمله. الكلّ يستخدمون السيارات. فلم تعد الشوارع على رحابتها تتسع لها. لقد اصبحت مشقّة الذهاب إلى العمل والعودة منه اشدّ من مشقة العمل نفسه! كم احنّ إلى حياتي الماضية يا باريت.. ولكن هيهات.. هيهات! والآن اسمح لي أن اغيرّ ملابسي وأعود إليك لنشاهد التلفزيون معا.

(يختفي في الداخل)

(يعاود ص الظهور وقد غيرّ ملابسة فيرتمي على احد المقاعد المريحة متعبا)

س: تعال هنا ياصديقي هاريت.. (يقبل عليه الكلب ويقعي بين قدميه فيربت عليه في ود) هل اشتقت إليَّ يا هاريت؟ انا ايضاً اشتقت إليك خصوصاً وانني كنت اشعر بالضيق طوال النهار من عملي المملّ المرهق.. وأصارحك يا هاريت أن ضيقي قد اشتد قبل قليل وأنا الاحظ نظرات السيد س الحسودة إلى سيارتي.. والحقيقة انه لم يكفّ ابداً عن النظر

بحسد إلى سيارتى منذ اليوم الأول.. (وهو يضحك ضحكة قصيرة) ولكن الحق معه يا هاريت فسيّارته تبدو بجانب سيارتى عربة أطفال! كم كنت مصيباً فى شراء هذه السيارة الفخمة يا هاريت. لقد ارتفعت بمستواى فى نظر جميع زملائى فى العمل، بل وحتى فى نظر الناس الذين لا أعرفهم. صارت السيارة مؤشراً خطيراً على مكانة المرء يا هاريت وهى تستحق ما يبذل فى سبيلها من مال.. طبعاً لم يكن أمر شرائها سهلاً علىّ. وأنت لست غريباً عما يجرى حولك يا هاريت وتدرى أن نفقاتى زادت زيادة عظيمة. وأصارحك يا هاريت أن الأقساط باتت تلتهم موردى بأجمعه. وما أكاد أنتهى من أقساط حاجة حتى أكون قد اشتريت حاجة أخرى. وهذه السيارة الفخمة يا هاريت.. إنها تبتلع حصة كبيرة من موردى. والحقيقة يا هاريت أن مساوئها أكثر من مزاياها. يكفيها أنها حرمتنى من نزهاتى فى الغابة. أنت تتذكر ولاشك كم كنا نمضى ساعات لطيفة ونحن نتنزه فى الغابة. كنت أنا أتملى جمال الأشجار وأطرب لتغريد الطيور، وكنت أنت تطارد الفراشات لاصطيادها. لقد حُرم كلانا من تلك النزهات المتعة يا هاريت. ولو خطر لى زيارة الغابة لفكرت بالسيارة أولاً. قد يأتى اليوم الذى نستغنى فيه عن أقدامنا ياهاريت. وأصارحك أننى أُنظر بحسد إلى أولئك الذين ما زالوا يستخدمون أقدامهم فى مشاويرهم ونزهاتهم. أتدرى يا هاريت؟! لقد أمضيت اليوم ثلاث ساعات فى السيارة فى ذهابى إلى العمل وعودتى منه.. قد تعجب لما أقول ولكنها الحقيقة يا هاريت.. الحقيقة التى لا مهرب منها. والآن دعنا من هذا الحديث الشجى ولنراقب التلفزيون.

(يفتح ص التلفزيون على برنامج كوميدى ويراقبه بشغف مطلقاً القهقهات بين الحين والحين).

(يعود س إلى الظهور ويحتل مقعداً قبالة التلفزيون)

س: تعال ياهاريت لنتسلى وننسى تعب النهار. (يقبل عليه كلبه ويقعد بين قدميه. يفتح التلفزيون على برنامج فكاهى وتتعالى قهقهاته هو الآخر).

(يخفت النور تدريجاً حتى يسود الظلام)

اللوحة الثامنة

(يسطع النور فيرى الكلبان وهما يتحركان بكسل فى الحديقتين الأماميتين متجاهلين بعضهما.

يقبل س من أقصى اليمين و ص من أقصى اليسار فى سيارتيهما. وحينما يلتقيان يدير كل منهما ظهره للآخر ويدخلان بصمت.

يُسرع إليهما كلباهما وهما يهرّان ويتقافزان حولهما فيلقيان عليهما نظرة إهمال فيتبعهما الكلبان إلى الداخل ويقبعان فى زاويتيهما المعهودتين.

يختفى ص فى الداخل لتغيير ملابسه فى حين ينصرف س إلى إعداد طعامه).

ص: (يتحرك ببطء وهو يهيء طعامه) يالها من مهمة شاقة! الا يستطيع الإنسان أن يعيش بلا طعام؟ أمن الضروري أن تتكرر هذه العملية كل يوم (يحاول إشعال الطباخ الغازى فلا يشتعل) يبدو أن الطباخ الغازى قد تعطل! سوف أصلحه للمرة الثالثة خلال شهر!.. سأكتفى بأى طعام. (يخرج من الثلاجة قطعة جبن وشيء من السلطة. يصب لنفسه قدحاً من العصير لكنه يتجرعه باشمئزاز) يا لغرابة مذاق هذا العصير! يبدو أن الثلاجة فى حاجة إلى إصلاح أيضا! سأتصل بالشركة غداً.

(يحمل طعامه إلى المائدة وينصرف إلى تناول عشائه بصمت يعود ص وقد غيرّ ملابسه ينكبّ على جهاز لتسخين الطعام يحاول تشغيله عبثا)

ص: لا فائدة.. لا فائدة أبداً. إنه معطل ولكن هل هذا معقول؟! قبل أسبوع فقط أحضرته من ورشة التصليح.. لم يعد لى من عمل سوى تصليح هذه الأجهزة اللعينة! مرة الطباخ الغازى ومرة الغسالة الأوتوماتيكية ومرة الثلاجة الكهربائية ومرة السخان الكهربائى.. إلى أخره.. إلى أخره. (ينصرف عن الجهاز يائسا) لاخيار لى سوى تناول طعام بارد. (وهو يستخرج من الثلاجة شرائح من اللحم البارد) ما أسخفها من عملية مملة!

(يحمل طعامه إلى المائدة وينصرف إلى تناول عشائه فى صمت ينتهى س من عشائه فيختفى فى الداخل لبعض الوقت. ثم يظهر ثانية ويكون ص قد فرغ من عشائه.

يستلقيان فى مقعديهما الوثيرين امام التلفزيون ويراقبان فى فتور برنامجاً فكاهياً.

(يخفت النور تدريجاً حتى يسود الظلام)

اللوحة التاسعة

(يسطع النور فيُرى الجدار وقد ارتفع كليًا. يبدو الكلبان هاريت وباريت قابعين فى مقدمة الحديقتين الأماميتين فى خمول وكأنهما نائمين.

يظهر كل من س وص فى سيارتيهما فى اقصى الركن الأيمن والأيسر. يترجلان من السيارتين بعيداً عن مسكنيهما ما يكادان يلمحان بعضهما حتى يتواريا وراء السيارتين. يسترق س الخطا نحو مسكنه ويدخل متعجلا. كذلك يفعل ص فى إثره.

يرفع الكلبان راسيهما فى تكاسل ويراقبان صاحبيهما فى لا مبالاة دون أن يغادرا موضعيهما.

يتحرك س و ص فى الداخل وكأنهما إنسانان آليّان (روبوت). يستخرجان من خزانة فى المطبخ كمية من الحبوب يبتلعانها، يرتميان على المقعدين الوثيرين أمام التلفزيون من دون أن يغيّرا ملابسهما، يراقبان فى جمود برنامجا عشوائياً فى التلفزيون. يرتفع بعد حين غطيطهما.

يخفت النور ببطء مرافقاً لهبوط الستارة التدريجى. قبل ان تهبط الستارة نهائياً يتحرك جرذان كبيران داخل المسكنين حتى يخرجا. وحينما يلتقيان فى الخارج يتوقفان لحظة ويتامل احدهما الآخر ثم يصرخان صرخة حادة ويجريان فى اتجاهين متعاكسين.

ستارة الختام



رمضان بسطاويسى محمد

حدود الحرية فى الخطاب الأدبى المصرى فى العهدين الناصرى والساداتى*

صدر عن معهد اللغات الشرقية، قسم اللغة العربية. بجامعة استوكهولم بالسويد، كتاب: **حدود الحرية فى خطاب النثر الأدبى ونثر الكتّاب فى مصر** خلال فترة حكم الرئيس **جمال عبدالناصر** و **انور السادات**، من تأليف الكاتبة: **مارينا ستاج** . التى تقدم ببيلوجرافية تحليلية للرواية والقصة والمقال فى مصر فى الفترة من ١٩٥٢ إلى ١٩٨١. واعتمدت الكاتبة على منهج علم الاجتماع الأدبى فى صياغة الموضوع، وفى فهم اليات التطور فى البناء الاجتماعى والسياسى فى تلك الفترة، وردود فعل الخطاب الأدبى فى التفاعل مع هذا البناء. وكيف تصرف الكتّاب فى نشر أعمالهم التى تتعارض مع سلطة المؤسسات القائمة، وقامت بمصر أعمال أربعين كاتبا من الذين انتجوا أعمالهم خلال تلك الفترة الممتدة، والكتاب هام على مستويات عدة، فهو يقدم رصد تحليلى وتصنيفى للأعمال فى تلك الفترة، واعتقد اننا نفتقر إلى مثل هذا التوثيق فى الحركة النقدية والثقافية، بالإضافة إلى أن المؤلفة تدرس ظاهرة علاقة الكاتب بالمؤسسات القائمة، وتوقفت عند تلك الأعمال التى تم مصادرتها بالفعل من قبل الأجهزة الأمنية القائمة فى ذلك الوقت، وبالتالى فهى تبحث عن الأسباب التى دعت إلى مصادرة هذه الأعمال الأدبية، فمثلا هل لأنها قد تخطت الحدود المرسومة لها؟، لكن ما هى هذه الحدود التحريمية

* The limits of Freedom of speech prose literature and Prose writers in Egypt under Nasser and Sadat by Marina stagh, Acta Vniversitatis stockho miensis, stockholom Oriental stuclies 14 stockholom 1993.

للكتابة؟ وما هى الموضوعات التى نالتها المصادرة أكثر من غيرها؟!

ويكتسب هذا الكتاب أهمية خاصة فى الآونة الحاضرة، بعد المصادرة غير المباشرة لبعض الكتب والأعمال الأدبية والشعرية فى عهد الرئيس مبارك، لكن تتميز هذه المصادرة بآلية ملتوية، وغير صريحة من قبل المؤسسات الرسمية تجاه الكتب التى منعت من التداول، مما أدى إلى افتقاد الرؤية الصحيحة، التى تحدد الحجم الواقعى للمشكلة، قبل أن تتطور إلى مجابهة دموية كما حدث فى الجزائر، حيث قتل سبعة من المثقفين.

وقد حاول الأدباء والمثقفون فهم طبيعة الأمر، لكن غياب المعلومات الصحيحة عن الجهة صاحبة الحق فى المصادرة، قد جعل كثير من مناقشات المثقفين المصريين تتميز بقدر كبير من الانفعالية والتوتر، فهل يدافعون عن المؤسسات الرسمية التى طبعت أعمالهم، وتخلت عن موقفها دون قرار قضائى معلن، واكتفت هذه المؤسسات بحجز الكتب من التداول فى مخازنها؟أم تقف ضد جمود التفكير لدى الجماعات المتطرفة؟ لكن ما هى هذه الجماعات، وهى ليست لها حضور شبه رسمى، أو جماهيرى، وإنما رموز غامضة لا تعبر عن كيان يمكن محاورته؟

لكن أهم ما يثيره الكتاب، هو اختلاف الأمر فى عهد **مبارك**، عن عهدى **عبدالناصر** و **السادات**، لأنه كان يمكن التكهن - بسهولة - بما تريده الحكومة، وحدود الاختلاف معها، لكن فى عهد **مبارك**، لا يمكن التكهن بسياسة الحكومة الثقافية.. ولذلك فإن التصريحات متضاربة عن مصادرة الكتب أو منعها من التداول، وكما يبين الكتاب فإن طبيعة المرحلة السابقة قد بينت قيام دور النشر الخاصة، بدور كبير فى نشر أعمال الكتّاب والأدباء، وأحيانا مما كان يلجأ الأديب إلى نشر أعمال على نفقته الخاصة، حتى لو تعرض للمصادرة، أو حذف الرقيب لما قد يراه مخالفاً للنظام العام.. ولكن الآن مع تراجع دور النشر الخاصة فى مصر عن القيام بهذا الدور نتيجة لزيادة تكلفة طبع الكتاب، وتراجع الهيئة أو المؤسسة الرسمية للنشر عن القيام بدورها فى تقديم الوجه الثقافى، فهل يعود الأدباء إلى قنوات النشر الخاصة بهم حتى تصل كلمتهم إلى جماهير القراء، أم يكتفون بالخلاف مع هذه المؤسسات؟! أعتقد أن هذا الكتاب، من الأهمية بحيث يضئ كثيراً من جوانب الأزمة الراهنة، من خلال دراسته العميقة لحدود الحرية المتاحة فى الخطاب الأدبى والمقال..

والكتاب يتكون من مقدمة وثمانية فصول وملحق يتضمن بيبلوجرافيا للأعمال الأدبية التى درستها المؤلفة، ففى مقدمة البحث تحدد لنا المؤلفة **مارينا ستاج** الهدف من الكتاب بأنه يقدم وصفاً لموقف النثر الأدبى والمقال فى مصر الناصرية والساداتية من التعبير الحر، كما يتحدد فى كتاباتهم، وموقفهم من الأحداث السياسية والنظام السياسى، وهى تبين الطابع المطلق لمفهوم الحرية، الذى لابد من تحديده النسبى فى حالة مثل مصر، مفاهيم هى الدين والسياسة والجنس، وتختلف ثقافة المؤسسات فى كل مرحلة فى تصورها لهذه المفاهيم التى تحكم حركية الإبداع الأدبى. وتجتهد المؤلفة فى تحديد طبيعة السلطة التى تحكم هذه المؤسسات، لكى يتم استنتاج مفاهيم محددة لها.. وبينت الطبيعة الخلافية للعصر الناصرى والعصر الساداتى.. مما جعل الأسئلة المطروحة فى البحث متغيرة فى كل عهد عن الآخر.. لأن ثمة ظواهر سياسية واجتماعية تميز الفترة من ٥٢ -

١٩٧٠، وكذلك في المرحلة التي تليها.. والبحث عن طبيعة الحدود، جعل الكتاب يركز على الإجابة على أسئلة محددة مثل: ماذا يمكن أن يقال أو يكتب في هذه المرحلة؟، ومن يستطيع أن يكتب أو يتكلم؟.

وتحدد الكاتبة أيضا مصادرها التي تجملها في نوعين، أولهما: الكتابات التي تتناول التاريخ الاجتماعي لمصر المعاصرة، وتشير بشكل خاص إلى دراسات **أنور عبدالملك**. وتشير إلى دراسة **ليلى عبدالمجيد** عن تطور الصفوة المصرية من عام ١٩٥٢ إلى ١٩٨٢، ودراسات **ندا تومیشی** عن التاريخ الأدبي في مصر حتى عام ١٩٨٠، **وروجر آلان، وصبري حافظ وسيد حامد النساج، وروناك توماس**. أما منهج الكتاب، فقد حددته المؤلفة في منهج علم الاجتماع الأدبي لاسيما في صورته التكوينية التي تنتمي **للوسيان جولدمان**، واعتمدت على نموذج فورلاند في دراسة التطور الأدبي، من خلال الكتّاب، وقضايا النشر، وعلاقته بالسوق الاقتصادي للنشر.. وقد جمعت المؤلفة **مارينا ستاج** المادة العلمية للبحث خلال مجيئها إلى القاهرة على خمس فترات في الأعوام ٨٣ - ٨٤ - ٨٦ - ٨٨ - ١٩٩١، وكانت تقضي في كل فترة عدة شهور.. وقابلت أربعين كاتباً وعشرين آخرين، بينهم شعراء وأدباء، ونقاد وصحفيين، وأساتذة جامعة، ومحامين.. وكثيرون منهم أجاب عن أسئلتها التي وجهتها إليهم، وأمدوها بالمعلومات الضرورية لبحثها.

وفي الفصل الأول تقدم المؤلفة تحليلاً للتاريخ السياسي والاجتماعي لمصر منذ قيام ثورة يوليو ١٩٥٢ حتى عام ١٩٨٢، واتخذت لهذا الفصل عنواناً هو دور الجيش في مواجهة الخطاب الأدبي، درست فيه حالة مصر بعد الحرب العالمية الثانية.. وتناولت فيه أعمال **يوسف إدريس** لاسيما في كتابه جمهورية فرحات. وقدمت وصفاً لحالة النشر في تلك الفترة، وعلاقتها بمؤسسات السلطة، والتغيرات التي أحدثتها ثورة يوليو على قوانين الطباعة والنشر في تلك الفترة. واعتمدت في ذلك على كتابات **أحمد حمروس وصبري حافظ، ومحمد حسنين هيكل وتوفيق الحكيم**، واستعانت بمقابلة مع **مكرم محمد أحمد** لتحديد مرحلة السادات..

وفي الفصل الثاني تقدم دراسة للأدب والنشر من خلال قنوات الدولة.. حيث بينت أن كثيراً من أدباء هذه المرحلة، كانوا ينشرون خارج الأجهزة الرسمية، مثل **نجيب محفوظ، ويوسف إدريس**. وأشارت لمجلات الهلال والكاتب العربي، واعتمدت على صحيفة الأدب العربي التي تصدرها جامعة ليدن بهولندا، وقدمت قائمة بالروايات والقصص القصيرة التي صدرت من عام ١٩٤٨ حتى عام ١٩٧٨، وقدمت تحليلاً إحصائياً لأعمال هذه الفترة، واستعانت في ذلك بالدكتور **سيد البحراوي**.. وأبرزت أهم الأسماء في تلك الفترة مثل **يوسف السباعي** و **عبدالحليم عبدالله ونجيب محفوظ وطه حسين وإحسان عبدالقدوس**.

وفي الفصل الثالث تتحدث المؤلفة عن الكتّاب الذين يتم اعتقالهم، أو كبح جماحهم، ويتم سجنهم، وذلك خلال فترة **جمال عبدالناصر** و **أنور السادات**، مثل حالة **صنع الله إبراهيم**، و **اسماعيل الحبروك** و **صلاح حافظ** و **شريف حتاته** و **يوسف إدريس**، و **عبدالرحمن الشرقاوي ولطفي الخولي** و **محمد خليل قاسم** و **نجيب الكيلاني**، و **جمال ربيع** و **محمد صدقي** و **عبدالله الطوخي** وغيرهم من أدباء تلك المرحلة من الاتجاه الإسلامي واليساري، فتذكر **سيد قطب**.. ولا يتسع المجال هنا، لذكر جميع الأدباء الذين عانوا من مرارة السجن والاعتقال في عهد عبدالناصر والسادات، ومنهم **فؤاد حجازي وعبدالحكيم قاسم**

وكمال القلس و **يحيى الطاهر** و **جمال الغيطاني** و **غالب هلسا** إبان تواجده في مصر في تلك الفترة. أما عن حدود الاختلافات التي وصلت إلى حد اعتقال السلطة لهم، فتقوم المؤلفة بالإشارة إلى تجارب **عبدالرحمن الخميسي**، و **علاء الديب**، و **عز الدين نجيب** و **محمد روميش**، **وزين العابدين فؤاد**، و **محمد سيف**.

ثم تنتقل الكاتبة في الفصل الرابع إلى دراسة الأعمال التي هاجرت إلى بيروت ودمشق وبغداد بعد أن أغلقت دور النشر أمامها في مصر، أو لم يعد متاحاً نشر هذه الأعمال في القاهرة، وتم نشرها عبر تهريبها في هذه العواصم العربية، فتذكر أعمال **إحسان عبدالقدوس** التي نشرت في لبنان في عام ١٩٦٠، **ومحمد أبوالمعاطي أبوالنجا** مثل كتابه **«فتاة في المدينة»** و «والناس والحب» و **يوسف الشاروني** و **غالب هلسا**، اللذين نشرا في مجلة الآداب البيروتية، التي كانت متنفساً لكثير من الكتّاب المصريين في تلك الفترة... و **سليمان فياض** و **إدوار الخراط** و **على شلش** و **شوقي عبدالحكيم**.. وقد بينت الكاتبة أن كثيرا من الأعمال الهامة نشرت في بداية عصر السادات خارج مصر.

وفي الفصل الخامس تنتقل الكاتبة **مارينا ستاج** إلى طرح الإشكالية التي كانت مطروحة من ذلك الوقت وهي: كيف أستطيع أن أنشر؟ ومتى؟ وبواسطة من؟ وقدمت دراسة من خلال ثلاث حالات تناولت فيها أعمال **لويس عوض ويوسف إدريس ومحمد يوسف القعيد**.. حيث تحاول أن تجيب عن كيفية نشر أعمالهم في مصر.. والصعوبات التي واجهت ذلك.

ثم تقدم الكاتبة في الفصل السادس وما يليه، دراسات تطبيقية عن الأعمال الأدبية التي كانت محل نقاش طويل ولا يزال صداه في واقعنا الثقافي الراهن، مثل رواية أولاد حارتنا **لنجيب محفوظ** والله والإنسان **لمصطفى محمود**، والظروف التي صاحبت نشر الكتابين والتي ترتبط بسياق تطور الفكر المصري من الشيخ **على عبدالرازق** و **سيد قطب** حتى المرحلة الراهنة.. وتتوقف عند فكر سيد قطب في هذه المرحلة لتعرض للعلاقة بين الحكومة والأزهر خلال عهدي عبدالناصر والسادات، وتجتهد المؤلفة في تحديد التقاليد الدينية التي يحددها الأزهر، وكيف يرفض من يتجاوز هذه التقاليد، وتحاول تقديم تحليل مضمون لكل من الكتابين، لتخلص منه إلى نتيجة هي تعارض التيار التقليدي مع التيار الفكري الناهض الذي ينبع من الإبداع المصري..

ثم تتناول الكاتبة بعد ذلك كتاب حيطان عالية **لإدوار الخراط** بوصفه ممثلا للثقافة المسيحية في الإبداع الأدبي،، وتربطه بأعمال **إدوار الخراط** الأخرى، وتستعين بمقابلة أجرتها معه المؤلفة عام ١٩٩١، ثم تنتقل الكاتبة إلى الرواية القصيرة عند **صنع الله إبراهيم** (تلك الدائمة)، وتقدم مقطعاً من الأجزاء التي كان الرقيب قد اعترض عليها.. وتقدم صورة زنكوغرافية ملاحظات الرقيب بالحذف.. ثم تتحدث عن **فؤاد حجازي**، ومشاكله مع الرقابة، وتقدم دراسة لكتاب الصيف السابع والستين **لإبراهيم عبدالمجيد** وكتاب يحدث في مصر الآن **ليوسف القعيد**. وتتوقف عند بعض قصص **يوسف إدريس** القصيرة وكتاب العنقاء وحسن مفتاح **للويس عوض** وبعض أعمال **على شلش وعبد الحكيم قاسم وفتحي غانم**.

والكتاب فيه جهد بالغ في توصيف حدود الحرية في الإبداع الأدبي، دون أن تزعم الكاتبة أنها تقدم دراسة نقدية بالمعنى الجمالي، وإنما هي تقدم تطبيقا أمينا لنموذج من نماذج علم الإجتماع الأدبي، وهو النموذج الذي يجسد العلاقة الصراعية بين الكاتب و مؤسسات السلطة المختلفة.. والكتاب يمكن أن يساهم في إضاءة الحوار الدائر الآن حول هجوم الأزهر على الثقافة.

أشرف أبو جليل

درويش ومنيف وبزيع
فى مدرجات جامعة المنيا

كان بإمكان الدكتور **كامل الصاوى** أستاذ الأدب بكلية الآداب جامعة المنيا أن يقدم لطلابه فى الجامعة مثل عشرات من أساتذة الأدب فى الجامعات كتابا سهلا فى تأليفه وفى موضوعه عن أى قضية تراثية مستهلكة أو تحليل مبسط لعدد من القصائد من عصور مختلفة مثلما يفعل الكثيرون.

لكنه اختار الطريق الصعب وأصر أن يعكف فى المنيا وبعيدا عن أضواء القاهرة على تدريس موضوعات جديدة لطلابه مواكبا لكل جديد فى حركة الإبداع المصرى



والعربى بحثا عن التميز فى مضامين دراساته وأشكالها.

إنه يحدث طلابه من خلال كتابه «**التحولات الحرجة**» وهو دراسة فى عالم الروائى **عبد الرحمن منيف** من خلال روايتين له ويحدث طلابه أيضا عن شعر **محمود درويش** من خلال كتابه «**تراكمات الغياب الفلسطينى.. ثلاثية الطيور والرياح والتلاشى**» كما يحدثهم عن شعر **شوقى بزيع** من خلال كتابه «**الواقع المتصدع.. دراسة فى شعر شوقى بزيع**»

إن مثل هذه الكتابات الواعية والمتفاعلة مع الواقع الإبداعى الجديد نقدمها فى هذا العرض الموجز مشجعين لمزيد من مثل هذه الكتابات فى قاعات البحث الأكاديمى والتعليمى حرصا على تواصل الأجيال الجديدة من قراء النقد ومتذوقى الإبداع مع آخر أعمال مبدعينا المحدثين من خلال هذه الدراسات الهامة.

التحولات الحرجة:

رغم صدور تسعة أعمال قصصية وروائية **لعبد الرحمن منيف** إلا أنه ما زال أرضا بكرا على المستوى النقدى ومجالا طيبا للدراسات النقدية سواء على مستوى البناء الروائى وتشكيلاته أو على مستوى الرؤية والموقف هكذا يقرر **د. كامل الصاوى** ويضيف أن عالم **عبد الرحمن منيف** تلح عليه مجموعة من القضايا ربما كان أهمها المكان وتحولاته وما يتلوه من تحول يصيب إنسانه بسبب التغيرات التى تطرأ عليه، فلابد من تغير القوانين السائدة فيه. والإنسان الذى نلقاه دائما عنده هو ذلك الإنسان المتحول، وذلك يتجلى منذ العمل الأول **لعبد الرحمن منيف «الأشجار واغتيال مرزوق»** وحتى عمله الأخير **(شرق المتوسط)** مرورا بخماسية **(مدن الملح)** كذلك تأتى قضية قمع السلطة فى الواقع العربى وما يترتب عليها من انكسارات وأهمها على الإطلاق انكسار الإنسان، ثم تأتى قضية العلاقة بين الشرق والغرب. ويتناول **الصاوى** من خلال دراسة أفقية، هذه القضايا الثلاث فى أعمال **عبدالرحمن منيف** بشكل يعتمد على تحليل جزئيات الواقع المقدم فى الروايات.

تراكمات الغياب الفلسطينى:

ويتناول هذا الغياب من خلال ثلاثية الطيور والرياح والتلاشى فى شعر **محمود درويش** فحين نطالع شعر **درويش** تطل علينا دوائر لا متناهية من دوامات التحلل والتلاشى بحيث يأتى جزء كبير من صوره داخلا فى سياق الزوال المسيطر على الأشياء وإذا كان هذا مجرد إحساس يعيشه القارئ، فإن الارتقاء بالإحساس إلى مستوى موضوعى يتطلب تحويل القراءة ذاتها إلى عملية موضوعية.

وتتعلق المسألة عند **درويش** بالاختيارات المنتشرة فى نصوصه، ليس باعتبار النصوص مغلقة على ذواتها بل باعتبارها وعيا حادا بالواقع الاجتماعي، ويصدق القول إنه لا وجود لهذا الواقع خارج التشكيل.

ويلفت النظر فى شعر **درويش** تكرار صورة الطائر بشكل ملح وهو يرى فى طيرانه فعل نزوح وهجرة مجبرا عليها مثل أى فلسطينى أجبر على الهجرة، وتمثل الريح فاعلية الهدم والانحلال إذ لا يستخدمها إلا فاعلة فعل قهر وعنف يديره الشاعر على محاور ثلاثة (الأنا - الآخر الإنسانى - الآخر الطبيعى) ومن خلالها يقدم صورة من فقدان الثقة بالعالم، بل إنه عبر وعيه بقدرة الريح على أن تتخلل الأشياء يبدع ذاته مسكونة بالريح، تمهيدا لتبعثر الذات وشتاتها، ويلعب التلاشى والضياع دور الفكرة الجوهرية لديه، وفى ضوء علاقات المكونات العوالم تلتقى هذه الفكرة مع عدائية الطيران والريح.

لقد حاول الكتاب أن يتبنى من خلال سلطة اللغة الإبداعية فكرة قائمة على عدم التقيد بالمرجعية

القاموسية للدال، وعلى القارىء أن يستسلم لإغواء الدلالة المغايرة التى يفجرها النص الأدبى.

الواقع المتصدع:

وفى هذا الكتاب يتناول د.**الصاوى** شعر الشاعر اللبنانى **شوقى بزيع** باعتباره واحدا من أهم شعراء جنوب لبنان، وبعد أن يستعرض الواقع اللبنانى وكيف أن السلطة قد كرست للمجتمع الطائفى مما أثمر حربا أهلية ونزاعات لا تنتهى، وقوضت العديد من العلاقات إضافة إلى أطماع إسرائيل المستمرة فى الجنوب اللبنانى، كل ذلك أفرز عند الشاعر **شوقى بزيع** قصائد خلاقة تتسم بما يمكن تسميته بالصورة البكر التى تتعامل مع هذا الواقع المتصدع وترصده من خلال الإبداع الفنى لا التنظير الأيدلوجى، ونحن فى شعر **شوقى بزيع** أمام تصدعين: الأول تصدع المكان وانهياراته والثانى تصدع الحياة عبر الموت، فمن سمات المكان عند **شوقى بزيع** الفراغ والعدم، ففى قصيدته **(الرحيل إلى شمس يثرب)** يكشف الشاعر عن إحساسه بالفراغ إذ إن بداية القصيدة إطلالة وانفتاح من الشاعر على العالم برؤيته الخاصة، يقول:

(هذه الأرض فارغة،

والصحارى تلوح على الأفق

مثل بقايا الأغاريد

أو مثل عرس مضى)

وهكذا يستمر د. **الصاوى** فى تحليل نصوص **شوقى بزيع** منتهيا إلى أن **بزيع** يبدع عالما ملؤه الموت تعبيرا عن واقع التشتت وانفصام العلاقة مع الحياة.

إن هذه الإطلالة على كتب الدكتور **كامل الصاوى** الثلاثة ليست سوى تحية متواضعة واحتفاء بمثل هذه الدراسات المرتبطة بواقع الإبداع العربى.



أحمد مرسى

رسائل الشاعرة

«إليزابيث بيشوب» Elizabeth Bishop

يعيش فى الولايات المتحدة فى اللحظة الحاضرة عشرات الآلاف من الشعراء، ومعظمهم يكتبون وينشرون، إن لم يكن فى كتب خاصة، ففى المجلات الأدبية المتخصصة ولاشك فى أن يخفت فى بلد كهذا بريق بعض أسماء الشعراء اللامعين وتختفى أسماء شعراء آخرين تماماً بعد مرور وقت طويل - فى حالات قليلة، وقصيرة فى معظم الحالات - على الوفاة. ومن الطبيعى أن لا يصمد أمام عوامل تعرية الزمن إلاّ الشاعر الموهوب، وليس الشاعر ذائع الصيت. فالشهرة كما نعرف، لها شروطها الخاصة، ومن بينها عوامل كثيرة لا علاقة لها بالقيمة.

والشاعرة **إليزابيث بيشوب** Elizabeth Bishop، (١٩١١ - ١٩٧٩) خير دليل على أن الشهرة فى الحياة عرض زائل. فقد كانت فى حياتها أكثر معاصريها غُبناً، برغم أن شعرها. كان محط تقدير أولئك الشعراء وإعجابهم ولكن الشعراء، فى حدّ أنفسهم، ليسوا الجمهور الذى يمنح الشهرة والانتشار.

وفى السنوات الأخيرة، تنامت شهرة **بيشوب**، التى توفيت سنة ١٩٧٩، إلى حدّ الاعتراف بها الآن كواحدة من أعظم مبدعى الشعر الأمريكى فى القرن العشرين.

وبعد وفاتها كتب الشاعر والناقد **چيمس ميريل** : «لابدّ من أن يعيش المرء بالخجل فى مواجهة قصائد يشعر بعضنا أنها أكثر إشعاعاً، وأعمق تأثيراً، وأكثر ذكاء، دون تكلّف، من أى شعر كتب خلال حياتنا».

وهذ الشعر الذى لانظير له، كما يقول **چيمس ميريل** : لم يكن ثمرة حياة سهلة، ولكنه انبثق من حياة شاقة ومعاناة مؤلمة تتخللها فترات استقرار وبهجة لم تتحقق إلا بثمن باهظ.

ولدت **إليزابيث بيشوب** يوم ٨ فبراير ١٩١١، فى ورسستر، بماساتشوستس ونشأت فى نيوانجلاند ونوفاسكوشيا التى خلّدتها فى إحدى قصائدها: (**الموت الأول فى نوفاسكوشيا**). وتعلمت فى فاسار، وعاشت بعد ذلك فترات طويلة فى كى وست، ثم فى البرازيل. ومن موضوعاتها الثابتة «**السفر**». وهى تقول فى قصيدة «**المسرف**» - إنه حتى زريبة الخنازير، بعيداً عن الوطن، يمكن أن تجتذب (المرء) وفى «**أسئلة السفر**» تتساءل:

هل كان ينبغى أن نمكث فى الوطن

أينما كان ذلك؟

وخلال سنواتها الأخيرة درست فى جامعة هارفارد، وتوفيت فى كمبريدج فى ١٩٧٩.

لم تكن **إليزابيث بيشوب** غزيرة الإنتاج، وفى معظم الحالات تبدأ قصائدها بشىء تقع عليه صدفة، وهو فى الغالب شىء يتعذّر وصفه ولكنه مع ذلك يدعو إلى التأمل فيه بوجد، ومن ثمّ تصويره متلألئاً. وقصائدها تكشف القليل عن حياتها الشخصية التى قد تشير إليها من بعيد. ولاتُنسب عادة إلا إلى الآخرين، كما فى قصيدة «**أغنيات لمغنّ أسود**»

سأذهب واستقل الباص

واجد شخصاً ما احادى

الزواج.

وهى فى الغالب مقلّة فى الكلام عن عمد؛ كما لو كانت تريد أن توحى بأن حياتها تندمج فى الطريقة التى تراقب بها الظواهر الخارجية، وليس فى الأحداث الخاصة. ولكن فى خضم الأوصاف الدقيقة ينطوى شعرها على تدفقات من شعور مكتوم بالحزن والرِّقة؛ ويجد كما فى قصيدة «الرجل - العثّة» تعاطفاً لا يشوبه قلق مع محنة «الإنسان - الحيوان».



اليزابيث بيشوب

وقد اعجب شعراء بارزون أيما إعجاب بشعرها الذى لا تشوبه شائبة، ومن بينهم **روبرت لوويل وداندال جاريل.**

لقد فقدت **بيشوب** اباها، وكان يدير شركة بناء ناجحة تمتلكها أسرته فى ورسستر، سنة ١٩١١، عندما كان عمرها ثمانية أشهر. وعلى أثر وفاة الأب، عادت أمها إلى بيت أسرتها فى «جريت فيليج»، نيوفاسكوشيا، حيث عانت من سلسلة من نوبات الانهيار العصبى. وأرسلت إلى مصحة للأمراض النفسية عندما كانت **إليزابيث** فى الخامسة، ولم تر أمها بعد ذلك.

وعاشت **إليزابيث** مع أقارب مختلفين. وفى ١٩٢٧ أرسلت إلى

مدرسة داخلية، وبعد ثلاث سنوات التحقت بفارسار كوليدج حيث درست العلوم والموسيقى مركّزة أساساً على الأدب. ونشرت قصائد وقصصاً بالمجلة الأدبية المتمردة التى انشبأتها بالاشتراك مع صديقتيها مارى مكارثى، وإليانور كلارك. وتخرجت فى فارسار سنة ١٩٣٤، فى أوج فترة الكساد وانتقلت إلى نيويورك عاقدة العزم على أن تصبح كاتبة.

لم تكن نيويورك المكان المناسب لها. وفى ١٩٥٥ كتبت إلى الشاعر راندال جاريل «يبدو ان المنفى يفيدنى »، وكان أول مكان مناسب تقع عليه هوكى وست بفلوريدا. وفى ١٩٣٨، اشترت بيتاً هناك مع زميلتها فى الدراسة وخليلتها، لويز كرين، وخلال السنوات الثمانى التالية كتبت قصائد مجموعتها الشعرية الأولى، «شمال وجنوب» التى حصلت عنها فى ١٩٤٦ على جائزة الزمالة الأدبية(هيوتون ميفيلين). وكانت طوال تلك السنوات ترسل قصائدها إلى الشاعرة ماريان مور Marianne Moor للاطلاع عليها والاستئناس برأيها، فى امتنان كبير لتوجيه الشاعرة الأكبر سناً، برغم أنها كانت تقاوم فى بعض الأحيان ببراعة نصائحها الرصينة للغاية.

ويقول الشاعر والناقد جى.دى ماكلاتشى ان بيشوب قطعت على نفسها عهداً فى سنوات الشباب «الا تحاول أن تنشر أى شىء حتى تؤمن بأنها قد فعلت ما فى وسعها» ولايهم عدد السنوات التى يستغرقها هذا العمل - ولا حتى إذا لم ينشر على الإطلاق»، ولذلك، لم تنشر طوال حياتها (بخلاف عدة قصائد ومقالات)، إلا عدداً من القصائد يقل عن المائة فى كتب صدر كل منها كل عشر سنوات ولابد إذن من أن تكون كل قصيدة من قصائدها،كما يقول الناقد ورئيس تحرير مجلة «ييل ريفيو» Yale Review، مذهلة، ومحكمة النغمة والتفصيل، الأمر الذى كان يحدو قراءها إلى التطلع إلى المزيد. وبظهور مجموعة أو بالأحرى مختارات من رسائلها» (فن واحد)، تضاعف حجم أعمالها فجاة، إذ يقع كتاب («فن واحد: رسائل إليزابيث بيشوب؛ إختارها وقام بتحريرها روبرت جيموكس») فى ٦٦٨ صفحة. وبذلك تحققت نبوءة صديقها روبرت لوويل الذى قال ذات مرة «عندما تنشر رسائل إليزابيث بيشوب والتى سوف تنشر، سوف تُعرف لاكواحدة من أفضل الكُتّاب فى قرننا فقط بل وأغزرهم». ويتساءل ماكلاتشى: ما الذى نتوقعه من رسائل شاعرة؟: لقد وضع كيتس Keats بذكائه الفطرى معياراً لم يحققه غير قلة آخرين. وكانت رسائل بيرون وديكنسون، فى حدّ ذاتها، أعمالاً أدبية خالصة. ولكن القدر الأعظم من رسائل الشعراء المحدثين مما ظهر حتى الآن - مثل رسائل فروست أو بيتس او ستيفنسن، لايثير عادة إلا اهتمام الباحثين الأكاديميين.

ولكن القارئ لا يزال يحاول أن يقع على صورة الشاعر المعقدة، بلا رتوش، وبعيداً عن قصيدته المصقولة. يريد أن يرى فى هذه الرسائل جانباً إنسانياً، ربما كان الشاعر قد حاول أن لا يكشف عنه إلا بقدر ما يريد التعبير عنه فى قصائده التى تخلط فى الغالب بين التجربة الإنسانية والرؤية الشعرية. ولاشك فى أن كتاب «فن واحد» يشبع الكثير من هذه التوقعات، ومن ثم استقبله النقاد بحفاوة بالغة.

وتعكس رسائل **بيشوب** بهجة الروح وولعها بالتفاصيل الدقيقة والرنانة. كما توثق هذه الرسائل نموها كفنانة وتصور نضالاتها: كان البحث عن أمن أساسي - عن بيت - في مقدمتها، ثم كانت هناك نوبات شرب الخمر المؤلمة التي بَلْتُها من وقت إلى آخر، وعلاقاتها المحرمة بأشخاص أوفياء وفي بعض الأحيان غير سويين بدرجة مثيرة للخوف، ومعاملتها الصعبة مع العالم الأدبي

وفي فترة تعيسة في منتصف الأربعينيات، سعت **بيشوب** إلى **آني باومان**، وهي طبيبة عالجت عدداً كبيراً من الفنانين، وقد أصبحت دعامة أساسية في حياتها. وفي ١٩٥١، حصلت **بيشوب** على زمالة من الجامعة التي تخرجت فيها **ماريان مور**، وفّرت لها المال اللازم للقيام برحلة - حلمت بها طوال حياتها - عبر مضيق ماجلان. وقد مرضت من أكل ثمار «الكاشيو» في ريوديجانيرو ودعتها سيدة كانت قد التقت بها في نيويورك قبل ذلك بسنوات، **ماريا كارلوتا كوستلات دي ماشيدو سوارس**، والتي أصبحت بعد ذلك المهندسة التي خططت وأشرفت على إنشاء «حديقة الفلامنجو»، للاستشفاء في مسكنها. وبعد بضعة أسابيع طلبت «**لوتا**» إلى **بيشوب** أن تبقى معها إلى الأبد. وأعقبت ذلك سنوات من السعادة: حياة منزلية مشبعة؛ وفيض من القصائد والقصص، وحصول مجموعتها الشعرية الثانية على جائزة بوليتزر.

ونتيجة للإرهاق العصبي على مدى طويل، والذي ارتبط بتنفيذ مشروع الحديقة، ساءت حالة «**لوتا**» الصحية والنفسية، وفي سبتمبر ١٩٦٧ انتحرت في نيويورك وتركت **إليزابيث بيشوب** للضياع من جديد.

وفي خريف ١٩٧٠، قبلت أن تشغل مكان **روبرت لوويل** بجامعة هارفارد في أثناء إجازته الأكاديمية. ودرّست هناك سنوات عديدة، وفي ١٩٧٦ نشرت «**جغرافيا٣**»، الكتاب الذي يعتبره كثير من النقاد أفضل أعمالها.

وفي ٦ أكتوبر ١٩٧٩، توفيت **إليزابيث بيشوب** نتيجة لإصابتها بانفجار أوعية المخ، في شقتها ببوسطن و بعد مرور أسبوع على كتابة مذكرة لطلابها تقول فيها: إلى طلبة الشعر (سبتمبر ١٩٧٩):

الآنسة بيشوب ترقد في المستشفى وهي تأسف لأنها لن تتمكن من لقاء طلبتها هذا الأسبوع. ستلتقي بهم يومي ٧و٨ أكتوبر.

١ - أرجو أن يواصل فصل (الانجليزيّة ٢٨٥) دراسة جميع قصائد روتك Roethke بانثولوجيا نوتورن.

٢ - ستعلق قائمة أسماء فصل (الإنجليزية ٥٨٢) هنا ظهر يوم ١٧أكتوبر، وفي الوقت نفسه، أرجو أن تحاولوا الانتهاء من كتابة قصيدة «بالاد(٨مقاطع على الأقل. ويمكن أن تقفي ... a-b-c-b أو a-b-a-b.

. (انتهت المذكرة)

ومن أكثر رسائل **بيشوب** كشفاً على مدى سنوات كثيرة، مجموعة رسائلها إلى د. **آني باومان**، الطبيبة الممارسة التي كانت علاقتها بها في البداية لا تعدو العلاقة العادية بين طبيبة ومريضة ولكن هذه العلاقة نمت وتطورت بعد ذلك لتصبح الطبيبة صديقة وشريكة في أدق أسرار **بيشوب** الخاصة.

وابتداء من ١٩٤٧ حتى وفاتها، كتبت بيشوب إلى باومان حكايات مروعة عن معاركها مع مرض الربو وإدمان الكحول تسالها المشورة الطبية كما كانت تهفو فى الوقت نفسه إلى الاستقرار العاطفى، وقد خصت باومان بالذات باعترافها المباشر بحبها للوتادى ماشيدوسوارس التى عاشت بيشوب معها حتى انتحار لوتا فى ١٩٦٧.

يقول ماكلاتشى، فى مراجعته لكتاب «فن واحد» بمجلة «بوك ريفيو»/ نيويورك تايمز/ إنه برغم كراهيته للتحليل النفسى الرخيص كما فعلت بيشوب، فمن المستحيل الاعتقاد بأن كونها يتيمة لم يؤثر على طريقة كتابة الرسائل، على الأقل فى البداية فقد كانت تتطلع فى ماريان مور وآنى باومان إلى الأب الطيب (أو لنقل الوالدة فى هذه الحالة)، شخصية تبدو للوهلة الأولى قاسية ومتعاطفة، متسامحة ومساعدة.

●

وفيما يلى مختارات من رسائل الشاعرة إليزابيث بيشوب:

● إلى فرانى بلاو

بوسطن

أول أبريل، ١٩٣٤

قابلت منذ بضعة أسابيع ماريان مور. اعتقد أنى قلت لك أنى اكتشفت أن مسْ بوردن [أمينة مكتبة فارسار] كانت تعرفها طوال حياتها. فرانى، إنها ببساطة مذهلة. فهى فقيرة ومريضة وكتابتها لم تقرأ عملياً، فيما اعتقد، لكنها فيما يبدو لا تشعر بأى ضيق على الإطلاق من جراء ذلك، وتواصل كتابة، ربما قصيدة واحدة فى السنة، وبضع مراجعات للكتب، وهى بأسلوبها الخاص أعمال متقنة. إننى لم ار أى أحد يبذل هذا الجهد، إنها موضوعية للغاية وهى أقرب إلى مسْ بوردن - تتحدث بصوت أقرب إلى الهمس ولكن بسرعة تزيد على الأقل ٥ مرات. أود لو كان فى وسعى أن أحكى لك عنها - سوف أفعل ذلك ذات يوم شخصيًا - إنها حقيقة جديرة بقدر كبير من الدراسة.

● إلى دونالد ستانفورد

فاسار كوليدج

٥ أبريل ١٩٣٤

إن أهم شىء كنت أفعله مؤخراً هو مصاحبة ماريان مور إلى السيرك. ذهبنا يوم الأربعاء الماضى وقضينا وقتاً رائعاً. جاءت حاملة حقيبتين كبيرتين أو مخلاتين. احتوت إحداهما كيسين من الورق، واحد لكل منا، ملىء بخبز جراهام «البايت» لإطعام الفيلة. إنها تفضّل هذا الخبز حتى على الفول السودانى، وكنّا نتمتّع بشعبية على مضض بين الفيلة. فكانت الفيلة على امتداد طابورها تتدافع وتلّوى خراطيمها زاعقة. وكنت لا أعرف ما الذى كان فى الحقيبة الثانية حتى منتصف العرض، عندما اخرجت مسْ مور منها زجاجة خضراء ضخمة وبعض الأقداح والمفارش الورقية. كان عصير برتقال. وانتابنى شعور بتجاهل للعامة حتى أنى أكلت ثمرة كمثرى مفعمة بالعصارة فى القطار فى طريق العودة.

وفى السيرك، كانت اسود البحر بارعة بصفة خاصة، وبالذات تلك الأسود التى تستطيع ان تعزف «My Couutry' Tis of Thee» على المزامير. حقاً، إن ماريان مور لطيفة جداً - وهى اكثر المتحدّثات متعة. لقد رايتها مرتين فقط واعتقد ان عندى حكايات تكفى للتامل فيها سنوات.

● إلى ماريان مور
فندق فينيسيا، إشبيلية
٦ ابريل ١٩٣٦.

كل البيوت وحوائط المدينة فى مراكش مغطاة باعشاش طيور البطريق - إنها «عائلية» جداً، كما قالت لى سيدة فرنسية، وهى تهيم حول المكان وفى مناقيرها عيدان طول كل منها ستة اقدام مشيّدة بها بيوتها كما يفعل ابناء البلد تماماً، ولكن البوم الصغير الذى شاهدناه فى البلد كان اروع من اى شىء آخر - قصير وبلا ذيل تقريباً، حوالى ست بوصات ورخو الطلعة قد يجلس على جانب الطريق مباشرة، وفى بعض الأحيان فى الطريق ويبحلق فينا فى هدوء ونحن نتجه نحوه، ثم عندما نقترب منه تماماً، تطرف الاعين مرة ويبدو الوجه حقيقة كانه يغيّر التعبير - فيصبح ماخوذاً ومنزعجاً من نفسه لانه فوجىء - وقد يطير البوم بعيداً...

إن مواكب الأسبوع المقدس لا تجرى فى المدن الأسبانية بسبب الاضطرابات الشيوعية - ولكنهم هنا يجتذبون عدداً كبيراً من السياح حتى ان الحكومة امرتهم بان يستمروا - بينما تتخللّهم الشرطة - سواء «ارادت» أو لم ترد الكنيسة ذلك.

وعندما سالنا راهباً اسبانياً فى طنجة عما إذا كانت سوف تُعقد او لاتُعقد المواكب ؟ قال: «نعم - لكن ليس من أجل الرب».

● كى وست، فلوريدا
٤ فبراير، ١٩٣٧

كان الغرض من رحلتى إلى فورت مايرز أن اشاهد روس الين وهو يتصارع مع تمساحه ويلقى محاضرة عن الأفاعى ويعرضها. اتمنى لو استطعتِ ان تشاهدى ذلك، يا مسُ مور إننى على يقين انك كنت ستعجبين به. كان معه حيّتان ظهرهما يشبه الماسة هائلتان، لقد كانتا تفرقعان بالونات بانيابهما، ويمكنك ان ترى السمّ مُنْبجساً - كان ذلك تحت اضواء كشافة ثم استخلص السمّ فى قدح كوكتيل فوق مائدة بيضاء صغيرة وكان الصليل مثل ماكينة خياطة. كان معه بعض الافاعى الجميلة الاخرى، وخاصة «افعى - دجاج» لامعة طويلة ذات خطوط سوداء وصفراء طولية، إن «الافعى المرجانية» القرطاء صغيرة جداً لكى تُعرض بهذه الطريقة، ولكنى رايت بعض هذه الافاعى الجميلة - وبعض الافاعى النافخة، هل كنت تعرفين - لم اكن اعرف من قبل - انه عندما تدعى الأفعى النافخة الموت وتدور على ظهرها، يقطر فعلاً بعض الدم من فمها؟

● ٢٠ نوفمبر ١٩٣٩.

لقد سمعت من اربعة مصادر متفرقة انك كنت اكثر

الحاضرين سحراً فى حفل الشاى الذى اقامته لويز منذ قريب. كنت مع افتتاح معرض بيكاسو (فى متحف الفن الحديث بنيويورك) موضوع كل رسالة، حتى انى بدات اتساءل لماذا تركت نيويورك...

الآن وقد تحسّن الطقس؛ بدات مشروع زرع نباتات عظيماً. هناك رجل زنجى عجوز ذو شعر ابيض وشارب ضخم ابيض، كان يزرع صباح اليوم«شتلة ورد» مبرعمة، واعتقدت ان وجود ورود بيضاء وحمراء ووردية وصفراء فى الشتلة نفسها سيكون مشهداً رائعاً. وقد ربطها بخرق صغيرة مثل ورق لفّ الشعر. كما زرعت فُلة تخلب العين، وآمل ان احصل على شجرة صبّار ارتفاعها عشرة اقدام من نوع «السيروز المزهر ليلاً»، وازرعها فى ساحة البيت الأمامية حتى اجعل لويز تفتح عينيها عندما تصل مسز الميدا (ربة البيت)، كانت لديها متطوّعة دائمة خلال هذا الصيف وعندما جئت إلى هنا كانت هى والفناء يعكسان بالضبط صورة الطلل الباروكى.

● ١١ سبتمبر، ١٩٤٠.

اشكرك يا ماريان، لكل الجزء الأول من الرسالة الأولى. يبدو لى انى اطلب الكثير من فكرك ووقتك ولا اعطى تقريباً اى شىء فى المقابل. واكاد لا اعرف لماذا اصرّ على الإطلاق. إنه لشىء رائع حقيقة ان اعوّل كثيراً على حقيقة انى كتبت نصف (درزينة) من جمل لاأزال استطيع ان اعيد قراءتها بدون حرج كبير. ولكن يخالجنى ذلك الإحساس المتصل بـ«اشياء» فى الذهن، مثل كرات الجليد او الصخور او قطع من الأثاث موضوعة بطريقة غريبة. إنها كما لو كانت كلّ الأسماء هناك ولكن الأفعال ناقصة - إذا كنت تدركين ما اقصده. ولا استطيع إلا ان اعتقد انها لو هُزّت بقوة كافية ولمدة كافية سيظهر نوع من الكهرباء، بمجرّد الاحتكاك، وان هذا سوف يرتب كل شىء لكنك تتذكرين كيف قال مالارميه ان الشعر يُصنع من كلمات وليس من افكار - وفى بعض الأحيان اشعر بخوف شديد اننى اقترب او احاول الاقتراب منه كلية - من الطريق الخاطىء.

● إلى د. آنى باومان

١٦ سبتمبر، ١٩٥٢.

تقلص «الشرب» فيما يبدو إلى نحو امسية او امسيتين كل شهر، واتوقف قبل ان تسوء حالتى، فيما اعتقد. حقاً، لا يزال يحدث مرة او مرتين فى الغالب، ولكن افضل ما فى الأمر انى فيما يبدو لم اعد افكر فى الشرب على الإطلاق، ولم اعد اشعر بكل ذلك الندم. لقد بدا ينتابنى القلق بسبب السنوات العشر الماضية او نحو ذلك، واتمنى ان اتمكن من الكف عن الشعور بهذا القلق، لكن فيما عدا ذلك يبدو ان الشرب والعمل قد تحسناً على نحو معجز، حسناً، لا ليس هناك معجزة حقيقية - فالفضل كل الفضل يرجع إلى حسن فهم «لوتا» وطيبتها. ولا ازال اشعر اننى

كان ينبغي ان اموت واصعد إلى السماء بدون ان استحق ذلك، لكنى اخذت اتعود بعض الشيء على هذا الشعور.

● إلى راندال جاريل

٧ اكتوبر، ١٩٥٦.

وصل ليلة البارحة مجلدا رسائل كولريدج، وقرات حتى الثانية صباحاً وصحوت فى السادسة لأبدأ من جديد - إن توقع الكتابة الممتعة والمريحة للنفس، إليك، هى الشيء الوحيد الذى يمكن ان يباعد بينى وبين ذلك الرجل الرائع، وكما تقول اليس جيمس هنرى جيمس: «إن امعاءه هى امعائى، واوجاع اسنانه هى اوجاع اسنانى». لم اكن ادرك مدى متعة الرسائل التى فى هذا الحجم، ولم اكن ادرك الى اى حدّ يبدو معاصراً، هل قراتها؟

إنه شيء مضحك، ولكنه حقيقى، انه قبل وصول رسالتك بيوم واحد فقط كنت اقرا اعمالك الكاملة قراءة دقيقة. تعرف، لقد سررت بمسالة البوليتزر، وبصفة خاصة هنا، حيث كانت متعة كبيرة - لكننى لااستطيع ان افهم على مدى العمر لماذا لم يمنحوها إياك، من المؤكد ان بعض قصائد الحرب كانت افضل ما كُتب فى هذا الموضوع على الإطلاق، وهى، بكل امانة، القصائد الوحيدة فيما يتعلق «بحروبنا». ولكن بإعادة قراءتها بدات افكر فى انها لهذا السبب فقط، لهذا اختار اعضاء اللجنة شخصاً ما غير مؤذٍ مثلى. لقد فقدت الحرب جاذبيتها الآن وهم يريدون ان ينسوها؟ وبطبيعة الحال، لا اعرف هؤلاء من يكونون! وعلى اية حال، يتوقف كل شيء على ذلك، فيما اعتقد. ربما كنت سعيدة لأنى لا اعرف، ارجوك لا تقل لى، إذا كنت تعرف، ممن تكوّنت اللجنة!

● إلى روبرت لوويل

بوسطن

١٦ يناير ١٩٧٥

سوف اكون وقحة وعدوانية للغاية، ارجوك لا تتحدث عن الشيخوخة كثيراً، يا صديقى العزيز العجوز! إنك تُفتّ فى عضدى. إن الشيء الذى كان يعجب «لوتا» كثيراً فى الأمريكيين الشماليين كان هو شبابنا المجدّد وطاقتنا، وامتناعنا عن الحديث عن الموتى - واعتقد انها كانت على حق!.. وبطبيعة الحال، يختلف الأمر بالنسبة لكاتب، اعرف - حقاً اعرف - برغم ذلك، برغم الأوجاع والآلام لا اشعر فى الحقيقة اننى اختلفت كثيراً عنى عندما كان عمرى ٣٥ سنة - وانا بالتاكيد اكثر سعادة بكثير، فى معظم الوقت. (هذا بالرغم من ناقلات البترول العملاقة التى تسير فى موكب امامى كل يوم) إننى فقط لن اشعر بالكهولة - واتمنى لو ان اودن لم يمعن فى ذلك فى سنواته الاخيرة.

وعلى اية حال، يا عزيزى «كال»، ربما تخونك الذاكرة! لم اكن، قطُّ «طويلة» كما كتبت متذكراً إياى، لقد كنت دائماً خمسة اقدام واربع بوصات وربع البوصة - وانكمشت الآن إلى خمسة اقدام واربع بوصات، ولم اشعر قط انى طويلة إلا فى البرازيل.

ولم يكن لى قط «شعر بنى طويل» ايضاً. وعندما كنت فى سن الثالثة والعشرين او الرابعة والعشرين - وربما كنت قد شبت بالفعل بعض الشيء عندما التقيت بك أول مرة. وقد حاولت أن أطيل شعرى لفترة قصيرة جداً، لأنى احب الشعر الطويل - ولكنه لم يصل حتى إلى كتفى وهو دائماً صعب المراس حتى أنى تخليت عنه خلال شهر أو نحو ذلك. اعتقد انك لابد أن تصف شخصاً ما آخرا لذلك ارجو إلا أن تضعنى فى قصيدة جميلة «طويلة ذات شعر بنى طويل» إن ما أتذكره بالنسبة لذلك اللقاء هو شكلك المغضن، شعرك المتجعد الجميل، وكيف تحدثنا عن معرض بيكاسو بمتحف «موما★» فى ذلك الوقت، وقد اتفقت آراؤنا حول لوحات صيد السمك فى «انتيب» ومدى حبّى لك، بعد أن كنت تقريباً أخشى أن أذهب ـ وكيف كان راندال وزوجته يتقاذفان بوسائد الكنبة و«كيتين»، طبعاً، «كيتين». كنت أيضاً بالأصح قذراً، ولا ريب فى أن هذا ما أحببته ايضاً. وحكاياتك فى غرفة البدروم التى كنت تعيش فيها وكيف كان الجيران يسكرون طوال الليل وعندما يصبحون يكونون مشاكسين للغاية، يقول احدهم، «تذكّروا الصبى، قاصداً إياك. حسنٌ، اعتقد انى ساضطر إلى أن أكتب «مذكراتى» لمجرد تصحيح الأمور

★ متحف الفن الحديث بنيويورك

رسالة لندن

صبرى حافظ

مسرحية غير صهيونية لكاتب صهيونى

تؤكد مسرحية (المطبخ The Kitchen) لـ ارنولد ويسكر A.Wesker (والتى افتتحت هذا الاسبوع على مسرح الرويال كورت العتيد. وهو المسرح الذى شهد عرضها الاول عام ١٩٥٩ أى قبل خمس وثلاثين سنة، ان المخرج المسرحى الموهوب ستيفن دالدرى يوطد مكانته فى المسرح الإنجليزى باعتباره أعمق مخرجى هذا المسرح موهبة، وأكثرهم قدرة على الإضافة الخلاقة للعمل المسرحى منذ بيتر بروك. ومع اننى اضع المؤلف فى المكان الأول من العمل المسرحى فى كتاباتى، وأهتم ببناء المسرحية كنص أدبى درامى بالدرجة الأولى فى



ارنولد ويسكر

تناولى للمسرح، فإن هذا المخرج المسرحى الفذ هو الذى يجبرنى فى جميع الحالات على تغيير هذه السنة وبدء المقال بالإشارة إلى دوره الإبداعى فى العمل منذ تناولى اى عرض من عروضه، ذلك لأن المخرج اللامع ستيفن دالدرى Stephen Daldry قد أحال هذه المسرحية القديمة إلى عمل بالغ الجدة والرهافة، وإلى استعارة درامية حساسة للوضع الراهن فى المجتمع الإنجليزى، ومع أن عمل ستيفن دالدرى ينطلق من الإحترام الكامل للنص المسرحى، فإنه يبرهن على أن المخرج المبدع الخلاق يستطيع أن يترك بصمته المغيرة على العمل والمضيفة إليه دون أن يغير حرفا فى النص أو يخرج عليه، وإنما يفعل ذلك من خلال تمرير النص عبر

مرشح خصب من لغة الإخراج المسرحي المبهرة وخياله الخلاق، بالصورة التي يتحول معها النص القديم الذي لم تتغير كلمة فيه بالحذف أو بالإضافة إلى عمل جديد كلية يوشك أن يكون مقطوع الصلة بهذا العمل، أو بالأحرى بعروضه السابقة كما عرفناه من قبل على أيدي غيره من المخرجين.

لأن **دالدرى** يعتمد على تقديم النص المكتوب دون تغيير أي كلمة فيه، ولكن بعد أن يضفر لغته المكتوبة تلك مع مجموعة من المفردات الأخرى الضوئية والسمعية واللونية والتشكيلية، وغيرها من مفردات اللغة التي أسميها بلغة العرض المسرحي، لأن ما يقدمه **دالدرى** في معظم الأحيان ليس مجرد إخراج جديد أو تأويل جديد لنص قديم، ولكنه إعادة كتابة هذا النص على الخشبة وقد ضفر لغته النصية بمفردات لغة العرض المسرحي المتعددة من حركة وإيقاع وإضاءة وملابس وتشكيل مشهدي للفضاء المسرحي تجسده كل تفاصيل المشهد وتصميم المناظر، وقد استن **ستيفن دالدرى** لنفسه منذ أن خرج من مجال المسرح التجريبي المحدود - حيث أدار «مسرح الجيت» الصغير لعدة سنوات وبعث فيه الكثير من الحيوية والتألق - إلى المسرح الكبير - سواء في المسرح القومي الذي قدم له عرضي (**زيارة المفتش**) لبريستلي و(**الحياة الآلية**) لترويدول، أو في مسرح «**الرويال كورت**» الذي عين مديراً فنياً له منذ عامين - خطة لم يحد عنها حتى الآن وهي اللجوء إلى الأعمال الكبيرة القديمة التي عرفها المشاهد في إخراجات سابقة ليكشف فيها عن عوالم جديدة لم يعرفها المشاهد من قبل، ويحيلها تحت وقع ضرباته الإخراجية الخلاقة إلى عمل جديد كلية من حيث الشكل والتفسير معاً.

وبالإضافة إلى هذه السنة التي تستهدف إبراز إضافة المخرج الجديدة للعمل القديم، وبلورة تأويله الفريد لعوالمه ورؤاه، ، ولفت النظر إلى منهجه الإخراجي المتميز، ينطوي اختياره لهذه المسرحية القديمة لتكون أول عمل إخراجي يقدمه على خشبة مسرح **الرويال كورت** منذ أن انفرد بإدارته هذا العام بعد أن شارك في هذه الإدارة مع مديره الفني القديم **ماكس ستافورد - كلارك** طوال العام الماضي في نوع من الإدارة المشتركة أو المرحلة الانتقالية على عدد من الدلالات. أولاها أنه يبدأ عهداً جديداً لهذا المسرح يبعث فيه الحيوية والتألق بعد أن خبا بريق إسهامه المتميز في المسرح الإنجليزي والذي يبلغ ذروته في الخمسينيات عندما قدم **جيل الغضب** وغير به المسرح الإنجليزي كلية، وثانيتها أن يتغيا التأكيد على أن هذا الجديد غير منفصل عن تراث هذا المسرح العتيد، وإنما متصل بأهم ما في هذا التراث من قيم تجديدية وتجريبية. وثالثتها، أن المغامرة الإخراجية الجديدة تستهدف إرهاف الجدل بين المسرح والواقع وليس الإيغال به في تجريب منبث الصلة بما يدور فيه من قضايا وتحولات اجتماعية وسياسية ورابعها أن هذا التغيير له طبيعة راديكالية تشمل كل شيء في المسرح نفسه. وما تغيير الفضاء المسرحي وإعادة بناء الخشبة لتستوعب الفضاء الشامل بين الصالة والبلكون من ناحية. ولتعيد توزيع الجمهور على جانبي العرض بضربة تصميم عبقرية تحيل المسرح التقليدي إلى نوع من مسرح الحلقة، إلا المؤشر

الاول على جذرية التغيرات التى لابد من إدخالها على هذا المسرح العتيد ليلعب دوراً جديراً بتاريخه العريق، وليدير من خلال هذا الدور الجديد حواره العميق مع متغيرات الواقع وكوابيسه المبهظة التى خلفتها سنوات الحكم الثاتشرى.

والواقع أننى لاأحب مسرحيات **أرنولد ويسكر** لما يتسم به كاتبها من تعصب صهيونى مقيت، بالرغم من الدور البارز الذى قام به هذا الكاتب فى بداية حركة **كتاب الغضب** ومن بدايته الطيبة التى كانت تتسم بقدر من التقدمية والإنسانية. لأن تحول هذا الكاتب عقب أعمال البدايات الأولى إلى التعصب الصهيونى قد أجهز على مسرحه كليه، وحوله إلى نوع من الدعاية المجوجة للصيهونية والتبرير الدرامى الساذج لجرائمها، على العكس من مجايله **هارولد بينتر** وهو يهودى هو الآخر، ولكنه لم يقع فى أحبولة الرؤية الصهيونية، وبالتالى حافظ على مسرحه من التردى فى هاوية دعاواها الفاسدة، **فارنولدويسكر** ولد عام ١٩٣٢ لأسرة يهودية من المهاجرين فى الحى الشرقى **«إيست إند»** الفقير بلندن، بدأ حياته فى قبضة فقر الطبقة العاملة وفى فىء الحلم الاشتراكى بالتغيير الذى آمن به ابواه الشيوعيان، وعانى طوال فترة الصبا التى أمضاها فى حى **هاكنى»** وهو من أحياء شمال شرق لندن الفقيرة أيضاً، حيث تلقى تعليمه فى مدرسة الحى. ولما بلغ السادسة عشرة ترك المدرسة، وعمل فى تجارة الأثاث ثم مساعدا لبائع كتب. وبعد أن أمضى الخدمة العسكرية فى سلاح الطيران الملكى عمل مساعدا لسباك وعاملا زراعياً، ومنقى للحبوب، وغسالا للصحون فى مطعم ثم مساعدا للفطائر وهى المهنة التى أمضى بها أربعة أعوام، وفى عام ١٩٥٨ التحق لدورة تعليمية قصيرة بمدرسة تقنيات الفيلم فى لندن، بدأ بعدها كتابة السيناريوهات السينمائية، ثم الكتابة للمسرح.

وقد عرضت مسرحيته الأولى **(حساء دجاج بالشعير** Chicken Soup With Barley) عام ١٩٥٨ فى مسرح **الرويال كورت**، وأعقبتها مسرحية **(جذور** Roots) عام ١٩٥٩ ثم **(إننى اتحدث عن القس** I'm Talking About Jerusalem) عام ١٩٦٠، وتشكل هذه المسرحيات الثلاث التى قدمت جميعها على مسرح **«الرويال كورت»**، وأخرجها وأسهم فى إعادة كتابتها مع **ويسكر** مخرج جيل الغضب الشهير **جون ديكستر** John Dexter الذى يعد العمل معه هو المدرسة الأولى التى تعلم فيها **ويسكر** كتابة المسرح. وفى أثناء العمل فى هذه الثلاثية كتب ويسكر مسرحيته **(المطبخ)** عام ١٩٥٩ التى لم يمكن عرضها فى حينها، وقدمت قراءة لها فى يوم الأحد فى مسرح **«الرويال كورت»** وهو يوم عطلة المسرح، وذلك لطولها وكثرة ما بها من شخصيات ولصعوبة عرضها، ويعد الكاتب المسرحى الشهير **جون آردن** John Arden هذه المسرحيات من «مسرحيات السيرة الذاتية المعالجة بشكل وثائقى» لأن هذه المسرحيات الأربع الأولى تستمد تجاربها من حياة **ويسكر** أو من خبرته الذاتية فى العمل بمطبخ كغاسل للصحون ثم كمعد للفطائر. فالثلاثية توشك أن تقدم لنا سيرة ذاتية لحياة أسرته، بينما تستمد **(المطبخ)** عالمها من تجربته فى العمل خارج الأسرة. أما مسرحيته التالية **(بطاطس مقلية مع كل شىء** Chips With Everything) عام ١٩٦٢ فتستمد عالمها من

تجربته فى أثناء فترة تجنيده بسلاح الطيران، وتستخدم الفاصل الحاد بين الضباط والجنود فى تناول التقسيم الطبقى فى بريطانيا، ثم تتابعت مسرحياته (**ضباط من توتنجهام** The Nottingham Captain) ١٩٦٣ و (**الفصول الأربعة** The Four Seasons) ١٩٦٥ و(**مدينتهم والمدينة الذهبية** Their Very Own And Golden City) عام ١٩٦٦. ثم (**الأصدقاء** The Friends) عام ١٩٦٩، وفى النصف الثانى من الستينيات نشط **ويسكر** فى الحركة العمالية وحظى بتأييد حزب العمال لإنشاء مسرح عمالى التوجه أخرج له عددا من المسرحيات منها مسرحيته (**الأصدقاء**). وفى عام ١٩٧٢ عاد إلى مسرح «**الرويال كورت**» بمسرحية (**العجائز** The Old Ones) التى كانت بداية اتجاهه السيىء صوب الصهيونية باعتبارها الحل للمسألة اليهودية فى نظره، واستمر بعدها فى كتابة العديد من المسرحيات التى تراكمت حتى تجاوز عددها منذ ذلك الحين وحتى الآن العشرين مسرحية تشيع فى أغلبها معالم رؤيته الصهيونية المسمومة تلك، ولم تستطع أى منها الارتقاء إلى مستوى مسرحياته القديمة، لأن التردى الفكرى يصاحبه عادة تردٍّ فنى مماثل لا فكاك منه.

وقد حرص **ستيفن دالدرى** فيما يبدو على العودة إلى مسرحية من بواكير **آرنولد ويسكر**، التى تألقت فيها موهبته قبل أن تسوخ أقدامه فى رمال الصهيونية الناعمة، ليقطع صلته بمسرح **ويسكر** الضعيف وبرؤياه السياسية المشبوهة، وليعود إلى فترة البدايات الزاهرة التى ارتبطت بمسرح «**الرويال كورت**» وبثورته الشهيرة فى الخمسينيات. بل لقد اختار مسرحية من مسرحياته الأولى الجيدة هى أقل مسرحيات **ويسكر** يهودية، لأن عالمها ليس عالم الشخصيات اليهودية التى يعج بها مسرحه، وإنما عالم شخصيات الطبقة العاملة المطحونة من إنجليز وأيرلنديين ومن انضم إليهم من المهاجرين اليونان أو الألمان أو حتى اليهود، فلا يمكن أن تخلو مسرحية من مسرحياته من شخصية يهودية، لكن يبدو لى أن ما جذب هذا المخرج العبقرى **ستيفن دالدرى** لمسرحية **ويسكر** الباكرة تلك هى أنها مسرحيته الوحيدة التى استطاعت أن تعثر على عالم واقعى مترع بالمسرح فى واقعيته ذاتها، وليس عالما واقعيا تحول إلى مسرح، فى صورة «**المطبخ**» الذى يشكل عالمه وتدور فيه أحداثها، فالمطبخ مكان مسرح بالدرجة الأولى، ليس بمعنى أى مكان يدور فيه حدث هو مكان مسرحى حسب نظرية المساحة الخالية **لبيتر بروك**، ولكن بالمعنى الجوهرى للمسرح، أى المكان الذى تتحقق استقلاليته بممارسته لفاعليته، أى أن «**المطبخ**» أو بالأحرى هذا النوع من المطابخ الكبيرة، كالمسرح تماما، يخلق من خلال فعاليته عالمه المستقل كلية عن العالم الخارجى برغم جدله المستمر معه. فالمطبخ، ونحن هنا بإزاء مطبخ من مطابخ المطاعم الكبيرة يعد وجبات لألفى شخص فى اليوم لا ينجح فى تحقيق دوره المهم ذاك إلا لأنه يحقق استقلاله عن العالم الخارجى، ويتحول إلى عالم قائم بذاته له آليات حركته ومنطقه وتاريخه، بل إنه يفرض على العاملين به ما يمكن تسميته بحالة وجود، أو حالة من حالات الوجود لها خصائصها ومنطق توقعاتها ، ولها

استقلالها وانفصالها عن حالات وجودهم الأخرى خارجه. وهو لذلك مكان مسرحى أو عالم مسرحى له تكامله واستقلاليته فى المحل الأول.

واهتمام «الدرى» بهذا النوع من المكان المسرحى جزء من منهجه الإخراجى الذى ينهض على أن السبيل الوحيد إلى بعث الحياة فى المسرح لا يتحقق إلا من خلال إعادة الحياة إلى المسرح، بمعنى أن يتخلى المسرح عن مسرحيته المزيفة، بالمعنى الذى عناه **بيتر بروك** فى حديثه عن «**المسرح المميت**» وأن يستعيد حياته وتألقه من جديد بأن يصبح شكلا حيا من أشكال الحياة الفاعلة والمتألقة. ولذلك يهتم «الدرى» اهتمامًا بالغاً بالفضاء المسرحى وبتشكلاته إلى الحد الذى دفعه إلى إعادة تشكيل فضاء مسرح «**الرويال كورت**» التقليدى كلية، وتحويله إلى مطبخ حقيقى فى وسط الفضاء الذى استحال إلى نوع من مسرح الحلقة كما ذكرت، وحينما أقول مطبخ حقيقى، فإننى أعنى هذا بالتأكيد، فمنهج «الدرى» فى الإخراج لايقوم على المحاكاة، أو مضاهاة الواقع، وإنما على إعادة خلق الواقع بحذافيره وبصدق كامل على خشبة المسرح. فالمواقد وأوانى الطبخ المعدنية الثقيلة، وصوانى تقديم الطعام اللامعة. وأدوات الطهى المختلفة والصحون والملاعق والشوك والسكاكين كلها حقيقية، وليست نوعا من الديكور المصطنع الذى يموه فى المشهد على الواقع، أو يكتفى بالإيحاء به، لذلك بدأ العرض بتكريس هذه الحقيقة وبطقس لفت نظر المشاهد إليها من خلال دخول أحد العمال وإيقاده للموقد والأفران العديدة، فى صمت كامل يلفت نظر المشاهد إلى الأصوات التى تحدثها عملية اندلاع النار بعد الانفجارة الصغيرة التى يحدثها اشتعال دفعة كبيرة من الغاز، ثم الهسيس المستمر الذى يتزايد صوته كلما ازداد عدد المواقد والأفران المشتعلة، وهو مشهد لايستغرق إلا دقيقة أو دقيقتين. ولكنه يلخص لنا عالم المسرحية كله، وكريشيندو تصاعد الانفجار وتضاعف الهسيس الذى يحدد إيقاع الحركة فيها، لأننا سنكتشف فيما بعد أن هذا المشهد هو من نوع ضبط الإيقاع فى مطالع السيمفونيات الموسيقية. وأن فصلا من فصول المسرحية سيبدأ بمجموعة متتابعة من الانفجارات الصغيرة، التى تتضافر بعدها أصوات الهسيس وتتصاعد إيقاعاتها حتى تبلغ ذروة انفجارية ينتهى بها الفصل.

لكن قبل هذا الحديث عن البنية الدرامية والإيقاعية للمسرحية، لابد من الإشارة إلى أن تحويل المشهد المسرحى إلى مطبخ حقيقى، يحول المشاهدين إلى زبائن فى مطعم هذا المطبخ الكبير، وبالتالى إلى مشاركين ومسئولين عما يدور فيه لأنه يدور لهم، وبهم، ومن أجلهم. وقد أكدت بنية الفضاء المسرحى هذا البعد المهم فى الإخراج، لأنها جعلت دخول النادلات إلى المطبخ وخروجهن بالطعام منه معادلا لحركتهن مع مكان الجمهور بالفضاء المسرحى إلى مكان مطبخ فيه. وهذا التداخل بين المشهد والجمهور ينطوى على تغيير جذرى لعلاقة المسرح بالجمهور عند **ستيفن «الدرى»**. وهو تغيير يستخدم شيئا من الرؤية البريختية من حيث محتوى موقفها الفكرى من دور العمل الدرامى، لكنه يحقق هذا المحتوى الفكرى بمنطق مغاير كلية للمنطق **البريختى** فى

هذا المجال. لأن الانفصال عن الواقع والقدرة على الحكم عليه تتحقق هنا من خلال منطق المشاركة فى الموقف المسرحى وبالتالى المسئولية عنه لا من خلال الانفصال المستمر من أجل الحكم عليه من خارجه. فإخراج **دالدرى** يستهدف عادة أسر المشاهد فى قبضة التجربة المسرحية، وإدخاله فى منطقها، من أجل تحميله مسئولية التعامل معه والفاعلية فيها من ناحية، وحتى تكون استجابته لعالمها وبلورة موقف منه من الداخل وليس من الخارج، ومن هنا كان (**المطبخ**) الذى رأيناه متجسداً بكل حقيقة فى الفضاء المسرحى هو مطبخ «**دالدرى**» أكثر مما هو مطبخ «**ويسكر**»، لأن العرض استطاع أن يحمل كل كلمة فى مسرحية **ويسكر** برؤى **ستيفن دالدرى** الدرامية وبصيرته المرهفة عن الواقع المعاصر، وليس من مرحلة الخمسينيات التى كتب عنها **ويسكر** مسرحيته، والتى لايزال نصها مرتبطاً بها إلى حد كبير لولا تحرير **دالدرى** للنص من تاريخيته.

وتنقسم المسرحية إلى قسمين، يؤسس الأول عالم « **المطبخ**» وإيقاعه، أو ملامح الجحيم السفلى الذى يصهر فى أتون حرارته المستمرة العواطف والمشاعر والأجساد، فتلتحم كلها معا فى عالم متماسك ومتصارع فى آن واحد. عالم من الفقراء الذين يسحقهم العمل البدنى الشاق والمستمر، فيحاولون الارتفاع عليه بالتضامن والتعاون وتبهظ كاهلهم مطالب الحياة الشاقة، فيتغلبون عليها بشىء من المرح والسخرية من تطلعات بعضهم المستحيلة، عالم يبهظ أرواح كل العاملين فيه بمطالبه المستمرة التى تأتى دائماً للمطبخ من الخارج أى من المطعم، على شكل طلبات عاجلة وصغيرة ومحددة تحملها إليه نادلات المطعم الجميلات، ولكنها تتحول إلى سياط تلهب ظهور العاملين فيه فيزدادون جريا ولهاثا، ومع ذلك تحدوهم الرغبة فى الحب والخلاص من هذا الجحيم الشاق. وتجسد هذه الرغبة بالدرجة الأولى فى العلاقة بين **بيتر**. العامل الألمانى الذى يعمل فى المطبخ، و**مونيك** النادلة الجذابة المتزوجة التى يقيم علاقة معها تصبح بها عشيقة له. كما تتجسد فى محاولة الطباخ اليونانى إقامة بعض العلاقات العابرة مع عدد من النادلات الجميلات، أو فى محاولة عامل ألمانى آخر تجاوز معاناته بالعزف على الجيتار، أو لجوء العمال اليونانيين إلى الرقص الجماعى التقليدى الذى يشبه الدبكة العربية، وهى كلها تجليات لمحاولات الارتفاع المتباينة فوق تلك المعاناة.

والواقع أن البنية الإيقاعية ذات الكريشيندو المتصاعد، ودخول النادلات الجميلات ومغازلاتهن الخفيفة للعمال، وعلاقاتهن الحميمة بالسيد **ناراتجو** صاحب المطعم الذى نام مع أكثر من واحدة منهن استحال تحت وقع المعالجة الإخراجية الحاذقة إلى استعارة درامية أو معادل مسرحى لآليات السيطرة على العمال وضمان استمرار استنزافهم فى المجتمع الرأسمالى. فليست كل هذه المغازلات الخفيفة إلا نوعا من المهدئات التى لايمكن أن تتحول إلى علاقة حميمة مع صاحب العمل، وإذا ما حدث وأقام أحد العمال علاقة حميمة مع أى منهن فستكون عاقبة ذلك وخيمة بلا شك، كما حدث مع **بيتر**. ولذلك أصبح « **المطبخ**» استعارة ملخصة لكل صيغ الإنتاج

فى المجتمع الرأسمالى. واستحالة العلاقات بين مختلف فضاءات المسرحية إلى تلخيص للبنية الأساسية لعلاقات الإنتاج من هذا المجتمع، لذلك تحول فرانك من الطبخ الجيد المتقن إلى الطبخ لأعداد كبيرة وبسرعة من أجل المال نظير التحول من الإنتاج اليدوى الحرفى المتقن إلى الإنتاج المصنع بالجملة. ولذلك أيضاً فإن السيد مارانجو لا يدخل إلى عالم المسرح إلا لماماً، ولزيارات خاطفة يصدر خلالها الأوامر أو يتأكد عبرها من سير العمل على ما يرام، أو يشكو فيها من سوء العمل إذا ما اشتكى أى من الزبائن من رداءة الطعام. فما يهم السيد مارانجو ليس جودة الطعام، وإنما الا يشتكى الزبائن منه، ويؤكد هذه الدلالة الاستعارية اقتصار إخراج المسرحية على استخدام ثلاثة ألوان فى العرض كله: الأبيض الذى يرتديه كل العاملين فى المطبخ والأسود وهو زى النادلات الجميلات، ولون ملابس صاحب المطعم الفخمة أيضاً، والمعدنى للمطبخ نفسه فى صلادته الباردة المحايدة العارية من المشاعر والتى تفوح منها رائحة الآلية المرتبة بالإنتاج الرأسمالى. وقد أسهمت نمطية الألوان فى بلورة إيقاع المطالب المتصاعدة الذى لايترك لأى من هذه العلاقات فرصة التأثير عليه، لأن نمطية الألوان تزيد من حدة الآلية التى يتحول فيها العامل إلى ترس فى آلة الإنتاج الضخمة تلك.

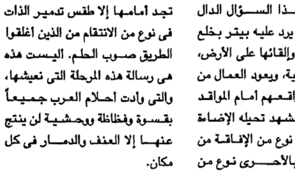
وقد أفلح العرض فى استخدام هذه النمطية دون الوقوع فى براثن التنميط، لأنه أحالها إلى أداة من أدوات إرهاف حقيقة المشهد وتأكيد واقعيته بهذا المعنى الجديد للواقعية، وأصبح من الطبيعى أن يرتدى العمال جميعاً هذا الزى الموحد الذى يعد أحد وسائل دمجهم فى آلة الإنتاج، وتجليا من تجليات نجاح صاحب العمل فى ذلك، فهو الوحيد الذى ظل خارج هذا الزى الموحد، وإن انتمى لونيا إلى لون العالم الخارجى، وليس إلى لون هذا الجحيم السفلى الذى يمور فيه عالم المطبخ. وهو عالم أبيض إذا كان البياض هو لون الموت، لأن الحياة التى يعيشها العمال فى هذا المطبخ الجحيمى هى لون من ألوان الموت. كما أفلح فى تحويل نمو الأحداث فى الفصل الأول بطريقة لا تكشف عن تمايز الشخصيات وتماثلها فحسب، وإنما عن تحول العالم الواقعى البسيط فى المطعم، بحركته العادية ذات الإيقاع الطقسى، إلى كابوس فظيع يخيم على الجميع، ويزداد إيقاعه سرعة حتى يبلغ الكريشيندو المتصاعدة فيه على حافة الجنون. ومن خلال تصاعد الأحداث نتعرف على طبيعة آليات الحركة التى تتحكم فى إيقاع عمل المطبخ من خارجه، وتفرض عليه كل ما سيطبخ فيه بأمر من السيد مارانجو، وعلى مطامح فرانك الذى يريد أن يصبح الطباخ الرئيسى، وعلى رغبة بيتر الألمانى فى تعميق علاقاته بمونيك، وتشوف هانز لجمع أكبر قدر من المال وغير ذلك من تفاصيل حيوات العمال الصغيرة ومشاغلهم. ويتواقت هذا التصاعد مع مرور الزمن الدرامى، لأن المسرحية توشك من حيث بنائها أن تخضع للوحدات الأرسطية من حيث وقوع أحداث فى دورة يوم واحد تبدأ فى الصباح وتنتهى فى مساء اليوم نفسه، وفى مكان محدد هو المطبخ، فكلما اقترب موعد الغداء ازداد إيقاع العمل سرعة، لأن على المطبخ أن يقدم ما يقرب من ألف وخمسمائة وجبة

لزبائنه فى وقت الغداء. ويعد أن يقدم المطبخ الأكل للعاملين فيه، يبدأ توافد الزبائن ويتصاعد هذا الإيقاع مع حركة النادلات السريعة بين المطبخ والصالة الغائبة عن المشهد ولكنها تفرض إيقاع حركته من الخارج ويستمر هذا التصاعد حتى ينتهى بسعار الحركة اللاهث المجنون الفصل الأول.

ويبدأ الفصل الثانى بعد انتهاء دوامة العمل الشاق فى فترة الغذاء، وتراخى الإيقاع من جديد بعد الظهر، وقبل أن يتصاعد من جديد مع اقتراب موعد العشاء، لتكشف لنا لحظات الراحة القليلة عن طبيعة العلاقات بين شخصيات المسرحية المختلفة، وعن تأثير كابوس المطبخ الفادح على هذه العلاقات. فنعرف أن بيتر ذهب فى موعد ليلتقى بمونيك ولكنها لم تحضر، وانها قررت إجهاض الجنين الذى تحمله منه والبقاء مع زوجها بدلا من الهرب معه لبدء حياة جديدة. ويتشبث بيتر بأمل أن تتراجع مونيك عن قرارها الجائر ذاك، ولما يقدم أحد الشحاذين يستجدى بعض الطعام، ويتحدث عن تارخه القديم عندما حارب فى الصحراء ضد روميل فى معركة العلمين ويأمر له فرانك بشيىء من الحساء، يقدم له بيتر شريحة من اللحم، فى نوع من المفارقة الدالة على اعتراف الألمانى بجميل هذا الجندى القديم الذى تردى به الحال إلى حضيض الاستجداء. وينتقده فرانك وصاحب العمل معه فى موقف يعمق من دلالة هذه المفارقة المسرحية الشيقة. ويحاول بيتر ان يدخل على نفسه وعلى زملائه شيئاًمن البهجة فيصنع من السلم قوس ظهور، يرشق فى كل درجة من درجاته وردة. ويسأل كل زميل له عن حلمه فيعرب البعض عن أحلامهم البسيطة إذ يحلم أحدهم بأن يستطيع النوم حتى يستمتع بالراحة المبتغاة، ويحلم آخر بالنقود، وثالث بمباريات كرة القدم والنساء، بينما يحلم بول بشيىء من التواصل المفقود الذى لا يستطيع أن يحققه مع جاره، وهو الجار الذى تمنى أن يلقى بقنبلة على المتظاهرين الذين انضم إليهم بول. وحينما يجيىء الدور على بيتر فإنه لايستطيع أن يحلم لأنه يشعر بالحصار وانسداد الأفق أمامه.

فإذا ما فرض على الإنسان أن يعيش فى حضيض هذا المطبخ الجحيمى الذى يمثل آليات الاستغلال المستمر للعمال فإن من العسير عليه أن يحلم بأى شيىء افضل. وليس فقط لعجز الإنسان المنهك عن الحلم، فلعدد كبير من شخصيات المسرحية أحلامها البسيطة التى تعبر عنها بأشكال متعددة، وليس الكلام هو اداة التعبير الوحيدة لدى هذه الشخصيات لأنها كلها عمالية ضئيلة الثقافة، فقيرة الحصيلة اللغوية، وبالتالى محدودة القدرة على التعبير، وإنما من خلال الفعل والحركة كذلك. فبيتر لايستطيع أن يحلم، لأن الواقع يقتل كل أمل له فى الحلم، ليس فقط لأنه ابن جيل الهزيمة الألمانية، والعقل المهزوم عقل مأزوم، ولكن أيضاً لأن الجنين الذى وضع بذرته فى أحشاء مونيك مهدد بالإجهاض، لأن مونيك لاتريد التخلى عن زوجها والهرب معه، وإنما تفضل الإجهاض بالرغم من حلمها الكابوسى الملطخ بالدم الذى يحذرها منه.

ويبدأ العمل فى التصاعد من جديد مع اقتراب موعد العشاء، ولكن بيتر وقد أثقلته أحزانه لايزال يعمل



بشـيء من البطء مما يدفع إحدى النادلات وهى أكبرهن سناً والتى شهدت مرحلة الماضى القديم عندما كان المطبخ هادئاً والطبخ نوعاً من الفن الراقى والتى تفخر بأنها قدمت الأكل فى الماضى للأمراء والمشاهير، ويسخر أحد زملائها من تفاخرها بالماضى، إلى أن تثور فى وجهه وتتهمه بالنازية فينفجر فى سورة غضب عاتية يدمر فيها كل شيء. يطيح بكل الأدوات والأوانى على الأرض، ويقطع ماسورة الغاز بساطور اللحم، فينطلق الغاز ليخنق الجميع. ويقطع شريان ساعده فى محاولة للانتحار بعد كل ما فعله، ولكن أحد زملائه ينقذه ويربط شريانه المقطوع، ويوقف عملية تدميره للمعبد على الجميع. ويجيء صاحب المطبخ ليسأل عما يريد العمال أكثر من الأجر والعمل والمسكن، وبهذا السؤال الدال المتكرر، والذى يرد عليه بيتر بخلع ملابس الطهى وإلقائها على الأرض، تنتهى المسرحية، ويعود العمال من جديد إلى مواقعهم أمام المواقد والأوانى، فى مشهد تحيله الإضاءة والحركة إلى نوع من الإفاقة من الكابوس، أو بالأحرى نوع من العودة الإرادية إلى جحيمه الأرضى.

وبهذه العودة الإرادية تنتهى المسرحية وقد أكدت أن انغلاق الأفق ووأد الأحلام يقود إلى التمرد والعنف والدمار. فالشعوب التى تحرم من الحلم تحرم من الحياة ولا تجد أمامها إلا طقس تدمير الذات فى نوع من الانتقام من الذين أغلقوا الطريق صوب الحلم. أليست هذه هى رسالة هذه المرحلة التى نعيشها، والتى وأدت أحلام العرب جميعاً بقسوة وفظاظة ووحشية لن ينتج عنها إلا العنف والدمار فى كل مكان.



يحيى حجى

پول كلى

بين الفرشاة والنور

«إن الإبداع يعيش كخلق تحت السطح المرئى للعمل الفنى، فعندما يدار السطح إلى الماضى، يراه المثقفون، وعندما يدار للمستقبل لا يراه إلا المبدع»*

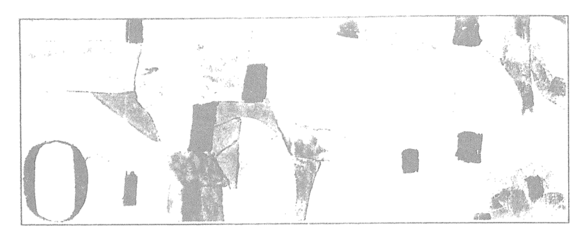
بول كلى

پول كلي واحد من أشهر (الفرسان الزرق) وواحد من الآباء المجددين فى الفن الحديث. شارك فى الوقائع والتبدلات الداخلية والجذرية للثقافة الفنية منذ عام ١٩٠٠ . انتزع الإعجاب والإكبار من الزملاء والدارسين على السواء، فقد كان بوسعه أن ينطلق كما يشاء، من عالم المادة الكثيف، إلى عالم الأطياف الهائمة. كان هيكلا معمارياً قائما بذاته، خارج نطاق النمطية والبدع.. هكذا كان يصفه معاصروه، ورغم ذلك كان رجلاً عزوفاً عن الظهور، زاهداً فى الحياة.

كرّس **پول كلى** طاقته كاملة، لإبراز خيالاته العميقة، وتصوراته الأكثر بعداً فى أغوار الحياة الداخلية، فى الطبيعة وعالم اللاشعور. كان يتبع فى ذلك مبدأ «الفن لا يمكن أن يعمل على تكرار الأشكال المرئية والمدركة، ولكنه سيعمل على إعادة النظر إليها، ليفرز مردوداً آخر لها» فأخذ يختار

بول كلى

* هذه اليوميات من مقال لعبد القادر أرناؤوط بمجلة الحياة التشكيلية «الرحلة العربية ـ قراءة فى يوميات پول كلى أثناء رحلته فى تونس» العدد الثالث ـ السنة الأولى ـ يونيو ١٩٨١ .



رسم بالألوان المائية على أرضية من الجبس سنة ١٩١٥ بعد اكتشافه للون - الضوء - فى أجواء تونس

المشـهـد المرئى للكون وللعـالم الخـارجى، ليـقـتـرب أكـثـر فـأكثـر للداخل فقال كـل مـن **أندريـه بريتون وكيـڤل** بإعجاب وحسد إن المجهر والمنظار، المنطق والروح، هما فى الحقيقة شىء واحد.

فى العـاشـرة من عـمـره يرسم (عش اللقلق فى أعالى الجبال) حيث يقـود الوعى واللاوعى اليـد على الورق، ليـحـقق الخـيـال والرؤى والكتابة الذهنية، بدقة ومطابقة تامة. لم تكن إذاً هذه المحاولة مجرد نزوة، ولكنها كانت وثبة، أشارت لما يحوزه من التفتح، وكانت فاتحة لأفق جديد. عـاش يتـابع تصـوراته الذاتيـة من كتابات، وتعليقات، وأشعار ويوميات، ورسـوم ولوحـات، وتخطيطات ومحفورات، على مدى خمسين عاماً.

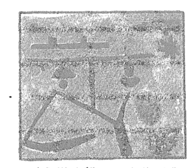
إنه عالم من التشابك والتشعب الداخلى، كان مقـفلاً عليه ذات يوم، وصار اليوم مقروءاً ومعاشاً. هاهو الشكل الجـوهرى للطبـيـعـة، يتلون بحاسيـة ورقة، بروح مفعمة بطاقة **(الفـارس الأزرق)** وبسحر الأجواء العربية. الرأس ملأى بالانطباعات الليلية التى خلفها مساء الأمس - الفن - الطبـيـعـة - أنا. انهـمكت مباشرة فى العمل ورسمت منظراً بالألوان المائية فى المنطقـة العربيـة (تونس) وواجـهت مشكلة العـمارة المخططة بالمقارنة مع عمارة اللوحة. فى تلك اللوحـة الأولى لم أكن مسحوراً، ولكننى كنت مليئاً بالمثيرات: الحالة النفسية التى بعثتها فىّ الرحلة، والحماسة التى اعترتنى. كنت بالضـبط ذاتى. وفى يومية أخرى يقول «المساء جمال لا يوصف، وللإمعـان فى مـزيد من السحر، كان القمر بدراً».

حالة جديدة من الضـوء، كـان ذلك نهـاراً أو ليـلا، فله على تلك الأرض سطوع وسطوة، فـالشكل هنالك ينصهر فى الضوء الساحق، ولا يتبـقى سـوى الجـوهر.. هكذا يتسامى **پول كلى** بهذه المساحات السـرية فـوق كل شىء. فـالفنان الغيور على استقلاله الحقيقى يفرز شكلاً حالماً بقـدر منطقيـته، أكـثر

رحابة وأكثر سحراً وفتنة. تخيل شامل لفن هذا القرن وجذر من جذور السريالية، صاعد بالشكل نحو الحلم المجرد. كما كان مهيئا لكل استقبال استثنائى، ولكل تحرك خارجى أو داخلى حتى التعبير المجرد.

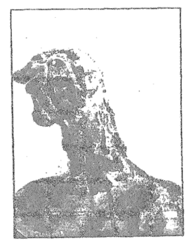
فى **ڤيرونا** مدينة **روميو وجولييت** أقيم فى بالاتسو فورتى، معرض جمع ٣٠٠ عمل متنوع، يقدمون لمحة حقيقية لمراحله الفنية. قسم المعرض إلى صالات، صالة تحوى عناصر طباعية لنوع من القصص الحلمى، تنطوى على شىء من السمو والتهكم «المستقبل.. كم هو ثقيل». وأخرى تضم رسوم المرحلة العربية فى تونس، مائيات تتابع الضوء المشع البراق، وتدرجات الوهج واللون النارى. وقاعة ثالثة لرسوم الكولاج، على ورق الطرود واللفافات، تصور المتاهات الأسطورية لتخيلات ضمنية، تلميحية، عن الحياة الطبيعية للغصن وللثمر السابق لأوانه.

ولد **پول كلى** عام ١٨٧٩ بمونشنبوخ قرب العاصمة



القارب المتوازن رسم بالألوان المائية على سطح من الجبس ـ عام ١٩٤٠ سنة وفاة الفنان

السويسرية، لأب ألمانى عمل مدرساً للموسيقى، وأم سويسرية فرنسية، عملت هى الأخرى بالتدريس بإحدى المدارس العليا المتخصصة فى



المرأة اللامعقولة ـ رسم بالألوان المائية سنة ١٩٠٧

الكلاسيكيات. وقد ظلت حتى النهاية تقرأ لشعراء الإغريق والرومان فى لغاتهم الأصلية. عند بلوغه سن الرشد، كان عليه أن يختار لنفسه طريق، ولكن دون الالتحاق بالجامعة. رغب أن يكون شاعراً، أو موسيقيا، أو فناناً تشكيلياً ولكن الاختيار الأخير كان قد فرض نفسه عليه فرضاً. ومع ذلك بقى **كلى** شاعراً وظل مولعاً بالكمان، ولبعض الوقت عمل عازفاً محترفاً للكمان فى أوركسترا برن.

فالفن إذن هو الطريق.. ولكن أين سيدرس التصوير؟ فالعاصمة السويسرية ليس بها أساتذة كبار يرضون طموحه. فاختار **موناكو**، حيث يدِّرس **فرانز ڤون ستوك** مؤسس جماعة الانعزاليين بها، وكاتب المؤلفات الرمزية الكبرى.

أخذ **كلى وكاندينسكى** تدريجياً فى التباعد عن أستاذهما **ستوك**؛ تلبية لرغبة راودته فى أن يصبح مصوراً ومزخرفاً، فيبدأ مع أستاذ آخر سنة ١٩٠٠ . وفى مذكراته أشار فى إحدى اليوميات: «إن أولئك الذين يذهبون للتدريبات

الفنية، إنما يملكون حساً وذوقاً يمكنهم من تشكيل رواية كبيرة. ولكن للأسف يعوزهم النضج، ويجب عليهم أن يهيمنوا على تعاظم إمكانيات المصور. في هذه الفترة اتسم مزاج **كلي** بالتردد والتقلب، فيحدد برامجه في إحدى يومياته سنة ١٩٠١ قائلا: «خططت لنفسي هذا البرنامج التالي: قبل كل شيء فن الحياة، وبعد ذلك انشغالات روحية: فن الشعر والفلسفة. ثم انشغالات مادية: الفن التشكيلي. وأخيراً وفي حال انعدام المردود المادي هناك فن الرسم (تزيين الكتب».

شيئاً فشيئاً تخلص **كلي** من التقلبات التي كانت تداهمه. بعد أن أتم دراسته الاكاديمية، قام بزيارة لإيطاليا.. أحب **دافنشي** الاكثر عذاباً والأوسع تجربة. يجلّ كل من **رافاييللو وميكيل انجلو**، بينما صب احتقاره على الباروك، وأطلق على **برنيني** نجم عصر الباروك (غراب النحس). في سنة ١٩٠٩ يرى أحد معارض الانفصاليين بباريس، كانت به لوحات **لسيزان**، فيدهش من تصاميمه الهندسية المتقنة، فضلاً عما يكمن بها من عمق الرؤيا والتجلي الصوفي.

حتى عام ١٩١٤ لم يشعر **كلي** بكونه مصوراً مهماً، فكثيراً ما رأى أنه لم يوفق قط في السيطرة على طاقات اللون كمادة خلاقة وفعالة في التصوير، بقدر مالاحظه من نجاح محقق في إنتاج محفوراته. وكان ذلك مدعاة له لأن يعتبر نفسه فناناً تخطيطيا يصور التقاليد الجرمانية والألمانية، ويجيد الرسوم المصاحبة للمؤلفات الأدبية والشعرية، فيصبغ عليها روح الأدب، في حين لا يملك في الوقت نفسه القدرة على أن يهب الفكر شكلاً تصويرياً. وحتى ذلك الحين، كانت تلك هي الفكرة المثبتة عن أعماله «نحن متناقضون مع أسطورة الفن الحديث. إذ يلزم الفنان بأن يقصر اهتمامه من أجل العثور على حلول للتصميم، والثبات على مجاهدة المشكلات الشكلية والظاهرية للعمل الفني، تلك الآخذة في الاستقلال عن الواقع وعن الحقيقة».. وكانت هذه الرؤيا قد دفعت أعماله إلى التغلب على مشكل الشكل الظاهري ليلامس دواخل الإبداع.

حملت سنوات الحرب **كلي** شعوراً حاداً بالمرارة، فمن سخريات القدر أن يُستغل أثناء خدمته العسكرية بالجيش الألماني لكتابة ورسم أرقام الطائرات، هذا وقد اجهز الإحباط على ما تبقى لديه من احتمال، بموت بعض أصدقائه المقربين (**فرانز مارك و أوجست ماخ**) رفيقاه في جماعة الفارس الأزرق مما زاده انطواء واكتئاباً.

أشرنا أن **كلي** لم يكن يرى نفسه مصوراً حقيقيا؛ لأنه كان نهباً لشعور قاهر لعدم إدراكه للبعد الحقيقي للون. حتى كانت رحلته العربية لتونس عام ١٩١٤ لمدة عشرين يوما فقط كانت نقطة تحول كامل في حياته. فتحطمت الأقفال بجلاء الرؤية، إنه يصل إلى لغزه المستحيل بصورة مباغتة. هاهو في مواجهة الصفاء والوضوح، وشفافية الضوء. وفي يومياته تسجيل حي لهذه اللحظة الملهمة.. «إن شعوراً بالارتياح يتغلغل عميقاً في داخلي، أشعر بالثقة، ولا أعاني تعباً. إن اللون يتملكني، إنني لا أحتاج إلى محاولة الإمساك به، إنه يتملكني وإلى الأبد. أحس بذلك. هذا هو

إحساس هذه الساعة السعيدة، أنا واللون واحد، إننى مصور»، هى إذا لحظة التنوير، ياله من عالم جديد متفرد، عالم حقيقى مكتمل، طاغ وفريد «للوهلة الأولى يعتريك انفعال قوى.. لا شىء بمفرده، هنالك كلٌ واحدٌ. وياله من كل! إنه تلخيص لألف ليلة وليلة مع تسع وتسعين بالمائة من الحقيقة». غير أن الطاقة الفاعلة التى بدلت فكره، وأثارت حواسه، كانت اكتشافه للضوء ـ اللون ــ الذى عجز عن التمكن منه «إن الشمس ذات قوة طاغية، والوضوح الملون على اليابسة يبشرنا..». فلما عثر على ضالته وبدا له رسمه ملونا كما حلم به كتب يقول «إن الرسم كما أمارسه، هو حركة يدوية معبرة، يدونها القلم. وبذلك فهو مختلف بصورة كبيرة وأساسية عن استعمال التدرج والألوان، يمكن ممارسة الرسم فى العتمة، فى الظلام الداجى. أما التدرج (حركة الظل والنور) فهو يتطلب النور. والألوان تتطلب نوراً كثيراً».

إن مكانة **پول كلى** الحقيقية كمصور، تأسست كنتيجة لمعاناة مضنية، نقد ذاتى وبحث جاد، تمكن على أثره من احتواء قصوره. لم يكن كشفه المباغت لجمال البيئة العربية، إلا لأنه جاء مهيئاً للكشف، فالتقط بعينه ووعيه وحسه اللحظة التى كمنت فيها مادة جديدة، طاقة متوهجة باغت فيها محتواها الإبداعى، فاتسع الأفق بانسكاب الضوء الحار، وفاض الممنوع على الإطار ليزيده رحابة واتساعاً. لهذا لم يكن **كلى** مبالغاً حين اعترف بالفضل الجميل كتابة: «علىّ ألا أنسى أن نصف رحلتى ليست فى إيطاليا. كنت فى الشرق، وأريد أن أبقى هناك. ولا يجب أن تختلط هذه الموسيقى بغيرها..».

أرسل **ڤيمار** برقية إلى **كلى** سنة ١٩٢٠ هذا نصها «العزيز **پول كلى**، بالإجماع ندعوك لتتحد معنا فى جماعة **الباوهاوس**» كانت البرقية ممهورة بتوقيع **ڤالتر جروبيوس** أيضاً وهو المؤسس الأول لمدرسة **الباو هاوس**، والذى بواسطتها كان يبحث لإيجاد صيغة من أجل مواءمة العمارة والتصميم الحديث مع تكنولوجيا الإنتاج الصناعى. وبرغم الأسس العقلانية للمدرسة، وقبول **كلى** و **كاندينسكى** التدريس تحت لوائها، فقد كانا من معتنقى النزعة الروحانية الفلسفية القائلة بأن «**الحقيقة كلها روحية**» كما كان **كلى** يقول «فى مواجهة الكون المرئى والظاهر، يتأسس مثال واحد فريد فى لا علمنا، للعديد من الحقائق الخيرة» وقد بثت هذه النزعة الروح فى إنجازت المدرسة، فلما اجتازت حدودها داهمها النازيون.

عن واحدة من اللوحات المائية من فترة **الباو هاوس** سنة ١٩٣٠ ــ هنا فى **ڤيرونا** ـ وفيه يسبر **كلى** أغوار الحقائق دون افتعال، يعلق **ليوشتنبرج**: «أبداً.. ليس صحيحاً وجود الرقم الرمزى للمرأة، أو حتى الخلود الأنثوى، ولكنه اختزال الحلم الشخصى، لسيدة فى منتصف العمر، تعود لمنزلها محزومة كالطرود البريدية، سيان كان ذلك بمعالجات هندسية، أو بطريق يحوطه الغموض، أخرجه بلطف أحد المخرجين». فى هذا الوقت كان **كلى** يسعى لشرح أساسيات بحوثه. كان حلماً مليئا بالجمال والألم، ذلك الذى نقله إلى تلاميذه **بالباوهاوس**.

كان قد حدد «المأساة الروحية» لعقل الإنسان «للضعف الجسدى والتقلب النفسى»، «فالإنسان نصف سجين ونصف ملهم» حيث يتأكد دائماً من مواقع أساليبه الخيالية الآتية من الضوء، وليس من عمل منتهى (الصيرورة) أو (الكينونة الأرفع مقاماً).

ما أن انتهت الإدارة اليمينية **لفيمار** وإرغامه على التنازل **لدساو** سنة ١٩٢٥؛ حتى تشجع **كلى** على مواصلة العمل بالمدرسة لخمس سنوات أخرى. وبحلول عام ١٩٣١ يتركها من أجل التدريس بأكاديمية دوسلدورف، حيث التدريس مع الأدباء والأساتذة أقل إرهاقاً. بيد أن رجال هتلر هاجموا بيته سنة ١٩٣٣ وقاموا بتفتيشه وتفتيش الأكاديمية، وعلقوا وظيفته، وصنفوا فنه بالفن المنحط، كما فعلوا مع رفيقه **كاندينسكى** ، فعاد إلى برن، وأسس لنفسه بيتاً حيث أمضى وقته فى الطهى ومداعبة ابنه.

فى سنة ١٩٣٥ يمرض **كلى**، يقاوم المرض ويحتمل آلامه، يحشد طاقته للأمام فى مواجهة الموت، وقد طبعت (ملائكته) الشهيرة، التى ميزت أواخر إنتاجه بروح التسامى. يموت ليلة ٢٩ يونيو سنة ١٩٤٠ . وعلى شاهد قبره كُتبت جملة من مذكراته، يتردد صداها كلما طافت بنا ذاكراه: **«فى الحياة الأخرى.. هنا.. لا يمكن قبضى، فلدىّ مستقرى الأبدى، بين الأموات الذين لا يولدون أبداً، فأنا.. هنا قريب، بل أكثر قربا من المألوف لقلب الإبداع، ولكن.. ولكن ليس بما فيه الكفاية».**



هناء عبد الفتاح

المسرح البولندى
بعيدا عن المطرقة والسندان !

فى زيارتى الأخيرة لبولندا؛ كان همى الأكبر هو إعادة اكتشاف المسرح الذى قدّم للعالم: **جروتوفسكى وكانتور وشاينا** وغيرهم من المبدعين. وانحصر انتباهى فى مشاهدة هذا المسرح الآن؛ فى الفترة الحالية - أى بعد ثورة التضامن: ثورة العمال والفلاحين والمثقفين البولنديين ضد النظام السياسى الشيوعى الذى سيطر على البلاد أكثر من نصف قرن من الزمان، عندما قسم الحلفاء بعد الحرب العالمية الثانية شرق أوروبا وغربها فيما بينهم وبين السوفييت.

ومع كل سلبيات هذا النظام الذى قضى على فردية الإنسان البولندى وحريته، فأصبح ترسا فى آلة الإنتاج، وغدا مجرد رقم منتج تنعدم فيه الرغبة فى تحقيق تطلعاته الإنسانية، إلا أن هذا النظام ذاته قد منح العلوم والثقافة عامة، والمسرح خاصة، عطاء لا حدود له من الإمكانيات والقدرات والتمويل لما لا يقل عن سبعين بيتا مسرحيا مستقرا، شكّلتْ فرق هذه البيوت، وصاغتْ بدورها «ربرتوار» المسرح البولندى المحلى والعالمى من جهة، وسعى المبدعون من رجال التجريب المسرحى العالمى «كجروتوفسكى» صاحب تجربة المعمل المسرحى، و«شاينا» داخل مسرحه «ستديو»، و«توماشيفسكى» فى مسرحه الصامت الباهر، وغيرهم من المبدعين، إلى الإبداع الهادئ دون رقابة سلطوية.

لقد منحهم النظام القدرة على الأخلاق مع السلطة بالإبداع الهادئ المتميز الخالص، وكان «قصر نظر» السلطة آتيا من أنها اعتقدت أن البولنديين عندما ينهمكون فى الثقافة، ويستغرقون فى أتونها، سينسون الانشغال بالقضية السياسية، فكان الحال على النقيض مما توقعتْ، حيث تفتحت أذهان البولنديين فتطلعوا إلى الحرية الضائعة، لينوروا ضد هذا النظام، ويقودوا شرق أوروبا بشعوبها إلى الثورة ذاتها، فتساقطت الأنظمة

الشيوعية فى أوروبا وموت.. نظاما تلو الآخر.

المسرح - إذن - كان للبولنديين الخبز اليومى، الذى مكنهم من الهرب الواعى من شرور النظام تمهيدا للتمرد والثورة، بعد الوعى بالهوية القومية، بهدف البحث عن الذات.

وفى ظل النظام الجديد تظل هذه الأطروحة مجرد حلبة أو هدف قد تحقق، فانتفت مبررات وجودها. إن هذا النظام الجديد الذى ضرب ولا يزال يضرب بقبضته من حديد على كل مخلفات ما جلبه نظام «المطرقة والسندان»، لم يعد ثابتا مستقرا واعيا بما يفعله، إنه يقضى على كل ما يذكره بالماضى. ويكفى أن البولنديين أرادوا منذ عامين أن يدمروا قصرا كبيرا للثقافة - متعدد الطوابق يقع فى أحد الميادين الرئيسية للعاصمة - لا لشئ إلا لأنه يذكرهم بالاستعمار السوفيتى - على حد قولهم؛ مع أن هذا القصر يحوى عشرات المسارح والقاعات الثقافية والمراسم، وعددا لا حصر له من المكتبات وقاعات الرياضة والعلوم والمقاهى، وغيرها من المنشآت التى تجعل منه مدينة ثقافية وعلمية وفنية بحق، لا تقل درجة عن مركز «بومبيدو» الفرنسى، اللهم إلا فى الإمكانيات المادية والتجهيزات. وقد توقف البولون لحسن الحظ عن تنفيذ فكرة الهدم السخيفة هذه.

إن المسرح البولندى يموت اليوم بفعل الوضعية السياسية الراهنة الذى يحاول أن يخلق من بولندا - فى ظل ظروفها المركبة والمعقدة - بلدا رأسماليا، تضع نصب عينها أمريكا وأمام عينها الأخرى جيرانها الأغنياء فى أوروبا، مما يحيل بولندا إلى دولة أقرب ما تكون بالطفل الأرعن الذى يريد أن يقلب الدنيا ويقعدها فى أيام، ويبعدها بالقوة عن ما خلّفه النظام السياسى الأسبق طوال فترة زمنية تبلغ نصف قرن من الزمان أو تزيد. فالبولنديون يريدون أن ينكسر هذا النظام وتتهدم بقاياه على الفور، لتنشأ على أنقاضه جنة خضراء تصبح لكل أسرة بولندية فيها عربة فارهة، وفيلا أنيقة، وحساب فى مصرف. على أن الواقع مرير، والواقع الفنى أكثر مرارة، فالمسرح يتحول الآن إلى سلعة كأىٍ سلعة، لينتهى العصر الذهبى للمسرح فى بولندا أو يكاد، وتحل محله الأعمال المسرحية الاستهلاكية التجارية، وتغدو أشكال الفارس والاستعراض والعروض الجنسية، نغمات رئيسية فى تشكيل هذا المسرح اليوم.

ومع كل هذه القتامة التى صبغتْ اللوحة بالسواد، إلا أن المسرح لايزال حيا - وإن شئنا الدقة - لا يزال يحيا فى قلوب الناس وعقولهم بفضل التقاليد الراسخة، والمكتسبات الإيجابية للنظام السالف: (ريبرتوار - عروض مسرحية مختارة - أداء جيد متميز - تشكيل فنى خالص).

إلا أن ما يتم عرضه فوق الخشبة هو مجرد شذرات منقطعة الجذور فى خريطة مسرحية مسحت مواقعها منها، لتحل محلها سلع ثقافية أخرى فرضها السوق المحلى مثل «علب الليل» و«أسواق شرائط الجنس» وإرسال خمس وعشرين قناة من تليفزيونات مختلف دول العالم.

ومع ذلك فقد شاهدت فى رحلتى نوعين من العروض النادرة: عروض المحترفين، وعروض الهواة. أما العروض المحترفة فكان موقعها فى وارسو - العاصمة البولندية، وأهمها ينحصر فى ثلاثة، تمثل البقية الباقية من المسارح التى تقيم أودها على إمكانياتها الخاصة، ولا تعتمد اعتمادا كليا على ما تمنحه الدولة من ميزانية وهو قليل. لابد لها - إذن - أن تعتمد الآن على مواردها

الخاصة - اى على شباك التذاكر، وهو سلاح ذو حدين: فإما ان تقدم هذه الفرق العروض الرخيصة، أو أن تعقد النية على تقديم الجاد والممتع الذى تعودت الجماهير على رؤيته. إن الرهان لصعب، ومع ذلك فقد اختارت هذه الفرق، اصعب الحلين، وهو العروض الجادة، ومن هذه الفرق : «مسرح ستديو Teatr Studio» والمسرح الحديث T. Wspolczesny» و«مسرح اتينيوم T. Ateneum» ولم تتنازل هذه الفرق قيد انملة، والجزاء الوفاق العادل كان هو وجود تلك الجماهير التى اعتادت رؤية الإبداع المسرحى الجاد.. إنهم لم يتخلوا عن مسارحهم!

شاهدت فى (مسرح ستديو) العرض المسرحى «الخال فانيا» للكاتب الروسى انطون **تشيكوف** من سيوغرافيا وإخراج المدير والمخرج المسرحي الأشهر **ييجى جبيجوفسكى**، وهى رؤية تشكيلية مسرحية، ومعزوفة للصمت والملل اللذين تتميز بهما اعمال **تشيكوف**، ومحاولة جادة لاسترجاع الأيام السعيدة للمسرح البولندى فى «العهد القديم»، المعتمد على طزاجة الرؤية، والتمكن من الادوات الفنية، والأداء المحترف الذى يبلغ غاية الاتقان. والمدهش ان جمهور النظارة المتكون من الشباب وكبار السن امتلات بهم صالة العرض عن اخرها، مع ان ثمن التذكرة لمشاهدين اثنين (إذا اعتبرنا انهما رجل وزوجه) يصل إلى واحد من عشرة من راتب الفرد، وهو عبء ثقيل على جيب البولندى اليوم. ويتميز العرض عبر رؤية مخرجه بالحفاظ التام على كل ما يزخر به مسرح **تشيكوف** عن واقع الأسرة البورجوازية الروسية وضياعها داخل مشاكلها التى تطل برؤوسها الصغيرة لتنشب اظافرها فى وجداناتهم الضائعة، فيستسلمون للياس والقنوط، فى حالة انتظار الغد المرتقب والتغيير الذى يلوح من بعيد فى الأفق.

اما العرض التالى (**الحب فى الكرملين**) الذى قدمه «المسرح الحديث» - وهو من اهم مسارح العاصمة ولا يزال محافظا على تقاليده العريقة فى ظل ظروف قاسية غير مواتية. فقد الفه الكاتب المسرحى البولندى **سووفامير مروجيك** (Mrozek) الذى يعيش فى المهجر هربا من النظام الشيوعى الذى سيطر على السلطة - وبعد القضاء على هذا النظام مازال مروجيك يعيش خارج بولندا - وهذه المسرحية تتسم بطابعها الساخر فى تعرية النظام السياسى السوفيتى بكل زخمه وبشاعته فى تعامل الحزب مع عامة الشعب الروسى. وفى رأيى أن هذه المسرحية هى من اضعف مسرحيات الكاتب - صاحب الأعمال الخالد . «**كتانجو**» و«المهاجرون» و«الشرطة» وغيرها.

وربما ينشا هذا الضعف من ان بنية المسرحية اقرب ما تكون إلى بناء الكباريه السياسى منها إلى العمل الدرامى القائم على اسس الفكاهة والكوميديا الساخرة التى تتميز بها اعمال **مروجيك**، إلا أن النجاح الباهر لهذا العرض ينبع من طرافة الموضوع المعروض، والذى يحتفل به جمهور النظارة، ويستقبله استقبالا حسنا، ومن الإخراج المتقن الجيد الصنع الذى تتسم به رؤية المخرج المسرحي الفذ **إرفين إكسير**، وكذلك من الأداء التمثيلى الطريف والمتمكن لجماعة الممثلين المحترفين الواعين بادواتهم.

اما العرض الثالث والأخير الذى شاهدته فى اعرق مسارح «وارسو» (مسرح اتينيوم)، فهى مسرحية **(حياة لايزار الصاخبة)** تاليف **إيليا ارنبورج** وإخراج ماتشى

فونينيشكو وفالدامير شميجا شيفيتشى، وهى مسرحية تستعرض عذابات بطلها «لايزار»، تلك الشخصية الشعبية المطحونة، التى يتميز صاحبها بذكائه الحاد ورغبته فى البحث عن مكان له فوق الأرضى، فيواجه من قبل النظام بالعذاب والسجن، لا لشئ إلاّ لأنه غير متفهم لروح هذا النظام الشيوعى الصارم، وغير قادر على الوعى المعرفى بآليته وأبعاده، فيواجه صعوبات دائمة فى التكيف والاستقرار، حتى يقع ضحية للنظام فى آخر الأمر.

يربط ما بين هذه العروض الثلاثة نقد مباشر وغير مباشر للنظام الشيوعى الذى كان سائدا آنذاك فى شرق أوروبا ،بداية من اللوحة التشيكوفية الشاعرية التشكيلية «الخال فانيا» مرورا «بباروديا» مروجيك حول هذا النظام بعينه ،وصولا إلى الرحلة التى قام بها المؤلف أرينورج عبر بطله «لايزار» داخل هذا النظام المتزمت فى مسرحية «عذابات حياة لايزار».

ويضعنا هذا الاستنتاج أمام تساؤل ملح وهام :أتكون اللحظة الراهنة مادة يقوم فيها المسرح البولندى ومن خلالها بتصفية الحساب مع النظام الشيوعى الى أن يتأكد تماما من أنه لفظ أنفاسه الأخيرة؟!.



لعل أهم الرسائل التى وصلتنا هذا الشهر، هى رسالة (جماعة التفكير الحر) بقرية «أبى النمرس» المرفق بها بيان الجماعة.

وتكتسب هذه الرسالة أهميتها من تعبيرها عن مناخ عام معاد للفكر الحر وللإبداع ولفكرة التقدم، اى أنه معاد للحياة ذاتها، ونحن لهذا السبب ننشرها وننشر معها نص البيان، فهذا هو اقل ما يجب عمله تشجيعا للجماعات الحرة المستنيرة التى تحارب فى كل مكان خاصة فى الضواحى والأرياف لتصد الزحف الظلامى الأسود الذى يتهددنا جميعا لأنه لا يريد للوطن إلا أن يبقى مشدودا إلى عصور الانحطاط.

أما (ديوان الأصدقاء)، فإنه يضم مجموعة جديدة من القصائد كالمعتاد، ونود أن ننبه بقية الأصدقاء إلى أن دورهم فى النشر محفوظ حسب أسبقية وصول الرسائل، وأيضا حسب الإجادة، والذين يريدون ردوداً تفصيلية على رسائلهم لا يدركون أن هذه الردود ستكون على حساب القصائد المنشورة، ومع ذلك فسنحاول أن نجد فى بريد الشعر القادم مساحة إضافية تسمح بنشر الردود دون مساس بديوان الأصدقاء. ونريد أيضا أن ننبه أصحاب المواد المنشورة فى هذا الباب فى الشهور الماضية، إلى أن مكافآتهم موجودة بمقر الهيئة المصرية العامة للكتاب.

●

ديوان الأصدقاء

الشاهد

حمدى زيدان - الإسكندرية

رأيتهم،
يدّخرون الماء تحت السرير،
ويهافتون بكائى.

ورأيتهم
يحملون اجولة الخشوع إلى المسجد،
كيلا انفرد بإلهى -
وكانت تساعدهم الملائكة.

ورأيتهم ينادوننى من جهات كثيرة،
وأهرول - ولا أراهم.

ورايتهم
يحبُّون المدرسة،
ويصقلون جرساً يتدلَّى من السماء،
ويعبئون حقيبتى بالغابات الحارة،
والمحفوظات - وما يكفى إغفال الوحدة.

ورايتهم
- طيلة عشرين عاماً -
يقرضون قطعة الشيكولاتة،
التى أمتحن عليها لعابى -
قطعة شيكولاتة بعرض السموات والأرض.

ورأيتهم يرشقون أثداءهن
- التى تقرأ دمى -
بكمامات خانقة ..

ورايتهم
يحصون الأسلحة،
قبل قدومى.

ورأيتهم يغسلون عاطفتى،
ويهذّبونها بالكىّ،
ويغلّفونها برعايتهم الحازقة،
ويحفظونها فى ثلاجات معتمة.

ورأيتهم؛
لا يروننى.

●

حب فى رمال المدينة

محمد عبدالحميد عامر - طنطا

١ - صيف
فى يومٍ من أيام الصيفْ
والبحر يموج بألوان الطيفْ
والقلبْ
يسكنه الخوف
ويقطعه السيفْ
لا أذكر أين تقابلنا فى زمن الزيفْ
أتساءل.... أين رأيتُكِ؟ ومتى؟.. كيفْ؟

٢ - «بحر»
أمواجٌ تتلاعب بالبحارة
تقذفهم تارة.....
وتجذبهم تارة
البحر جرئ... والقلبُ برئ... أسمعُ صفارة

أتساءل... أين رأيتكِ يا سارّة؟
فى حضن الكرنك... أم فى سقارة؟!

٣ ـ «بــار»
أجلس وحدى فى بار الأحزان
أشرب كأساً من خمر الأشجان
يذبحنى الخوف ويقتلنى اليأس
توقظنى كلمات الخادم يسألنى
أين فتاتك ذات الفستان الأبيض
أتعجب!؟ هل كنتِ معى يوماً فى بار الأحزان!؟

٤ ـ «رمــل»
فى رمل الإسكندرية
تتهادى أغصان البان على الطرقات
وعيون برية
تصطاد النظرات
أتنهد.. يحترق الصدر
أتأوه.. تقتلنى الآهات
أتساءل.. هل أنت عروس البحر؟
أم أنت الجنية؟!

٥ ـ «ليــل»
فى يوم ما شاهدتكِ فى إحدى الطرقات
لا أذكر أنى شاهدتكِ بالأمس
أم من سنوات؟

لا أدرى... لا أعلم، ضاعت ذاكرتى
ضاعت منى ملهمتى
فى ليل مدينتنا..... فى إحدى الحارات.

● بدائية القلب

رأفت محمد السنوسى ـ مطاى

علّقتْ فوق أعمدة الأمس
ذاكرتى
فجأةً
باغت الريحُ شريانَها
فاستطابتْ رجولته
عيّرتنى بقلبى المعلّقِ
فى جيد بنتٍ
تقودُ شموسى إلى سدرةٍ
بين نهدِ ضفيرتها والمنى
هل يمنطقُ ضحكتها الشعر؟!
فيقنعنى أنّها لغتى
أن ما ثدة الصمت أسئلةٌ
والذباب على جمرها أجوبةٌ
أيّها الشعر

- للموتِ شهوتُك المستعارةُ -

كى تعيد انشطاركَ بين «الأنا»

فقل للفتى

كى تهندس رائحة اللون

هل تناست ورودُك

بين اخضرار الفؤاد

كفَّ الحروفِ على خدها!؟

وجرح المنى

من أنت..؟

شعر: **أحمد محمود عفيفى** - دمياط

يا من

تزوَّد بالمرارةِ

يا من

تلفح بالأسى

يا أيها الباغى المعربد

يا أيها الغازى العتيد

كيف..

استبحت لمعصميك

الغوص فى المنى

هل تحملُ المرسومْ من ملكِ العذاب

وتدَّعى... حق الحصانةْ؟!

هل أنت (نازىُّ) المشاعرْ؟!

أم أنت (سادىٌّ) الفؤادِ

تدسُّ لى الخناجرْ؟!

أيها النهِمُ السقيم

أرحل بسمِّ خَناجرك

لن تستطيع.... خيولك العوجاء

قهر عزيمتى

ارحل... بغددك فى الفضاء

فخلف هذا الصمت

تكمن قوتى

رذاذ

صابر خطاب - بركة السبع

الرِّيحُ تأتينى..

وتنشرِ فوق أهدابى

رذاذاً من دماءِ أحبَّتى.

ولِلّيمون رائحةٌ.. تعبئنى،

وتملء مهجتى.. شوقاً إليهم!

فمن الذى طعن القلوب بخنجرٍ

وأبا منى؟!

الرّيحُ تأتينى..

بأسرارٍ عن الهكسوسِ..

تجتاز المدائن،

ثم تزرع فى شطوط النهر

جمجمة.. فجمجمة،

تصير جماجمى جسراً!

لتعبر فوقه الهكسوسْ

والنهرَ صامتْ؟!

الريحُ تأتينى..

ومازالت تواتينى

وتنشر فوق أهدابى

رذاذاً من دماء أحبتى..!!

•

بريد إبداع

السيد / رئيس التحرير

تحية، وبعد

فأستميحك عذراً لما قد يبدو من عدم تزويق للكلمات: لأن الدم مازال يغلى فى عروق القلم، وتكاد الحسرة تقتله. حسرة يا رفيقى، على مجتمع يعمد ذوو المكانة فيه، لضمان هيمنتهم، إلى إفقاده ثقته بنفسه وإيهامه بأن ليس فى الإمكان أبدع مما كان!

لقد كبرنا وكبرت معنا الهموم، حتى صارت عقولنا حبلى بتناقضات بين الواقع والمثال، الهم الشخصى والهم الجماعى، فكانت (أبو النمرس) - قريتنا التى أصبحت مدينة منذ عهد قريب - متنفساً لنا نتقاسم فيه البسمة والدمعة، حتى بلغ السيل الربى، ووصل التفكير بنا إلى محطته الرئيسية يوم أن قررنا أن تكون لنا رسالة، البعض حين يؤرقهم هذا الشعور يهربون به من الريف إلى التسكع على قهاوى المدن!

ورغم إدراكنا أن محرَّمات الريف لا تعدّ ولا تحصى، فقد بدأنا «**الحفر عند الجذور**»، فأخرجنا للناس «صوت «أبو النمرس»: مجلة بجهود شبابية خالصة لا أبالغ إذا ذكرت لك، أننا كنا نتسول من أجل إصدارها، وكان عددها الأول نفخة فى الصور، حاولت بعث الناس من سباتهم العميق، فهاجوا علينا وماجوا، وبدلاً من محاسبة النفس اضطهدونا وجرحونا، بل على المنابر كفرونا وألبّوا علينا الجموع.

وكان موقفهم هذا أول إحساس لنا بالغربة، ياه!!! ما اقصى أن تشعر، وأنت بين أهلك وأصدقائك، بأنك مغترب لا لشئ إلا لأنك تريد لهم أن ينتفضوا على أغلالهم وينقوا أفكارهم من الشوائب التى يستغلها البعض لتحقيق مكانة على حساب عقول ساذجة ألفت الراحة والخمول!!!

تقبلنا إهاناتهم وإيذاءاتهم، فزادتنا إصرارا وتحدّياً وإيماناً بالرسالة، وحتى لا تتزعزع ثقة بعضنا بنفسه حوّلنا تكفيرهم إلى تفكير، وأطلقنا على أنفسنا «**جماعة التفكير الحر**»، تعلم أن الجماعات قد أصبحت «على قفا من يشيل»

وأن البعض سيتهكم منا، ولكننا شكلناها تنويرية ضد إرهاب الخطاب الديني المهيمن في الأرياف، والذي تتوفر له المادة الخام من العقول المطاوعة فيؤطرها كيفما يشاء معتمداً على منزلة تؤازره فيها قوى التخلف والإظلام.

وقررنا أن نفجر الألغام أفكاراً تهز مسلّماتهم التي عفا عليها الزمن، فكان البيان الأول مناقشة لظاهرة برعوا في استغلالها دون رقيب أو عتيد، وهي ظاهرة: اللّبس والربْط والعلاج بالقرآن مع ما انتشر في ظلها من خزعبلات وخيالات تستند إلى مبدأ الإيمان بالغيب.

وقامت قيامتهم مرة أخرى، وحتى الآن لم تهدأ، وصار إبليس اللعين أحب إليهم منا، وطالبوا الجموع باعتزالنا، فصرنا وحدنا لا صديق لنا سوى الإصرار والتحدى فأين أنتم؟ وأين كتاب المدينة من التعبير عن همومنا؟ اذكرونا عزاءً لشباب الريف والأقاليم

(جماعة التفكير الحر)

سعيد بيومي



بيـــــان

خلف ستار الدين، تنتشر في مدينتنا - أبي النمرس - ظاهرة برزع مستغلوها، من ذوى العقول الصفراء؛ لضمان تسلطهم وهيمنة فكرهم الواحدى، في إقناع البسطاء من أهلينا بتسليم القياد لعبقرياتهم الفذة وألاعيبهم التي تعود بنا إلى عصور طالما أضاعت من عمر نهضتنا قروناً هباء، فيما يسمى «باللبس»، «والربط»، و«العلاج بالقرآن».

ونحن - بدورنا - لا ننكر قيمة النص القرآني، كخطاب موجه من الله للبشر، فيه سعادتهم ورقيهم، ولكننا في الوقت ذاته لا نرضى له أبدا أن يتحول إلى (شئ) يتلاعب ببركته بعض الشيوخ حين ينصبون من أنفسهم أطباء وعلماء نفس يجوبون به المنازل بحثاً عن مكانة تقديسية ما انفكوا يتوقون إليها، وما أعجب تفسيراتهم الجنية للمشكلات النفسية وما يوهمون الناس به!

كما لا ننكر الهموم العديدة التي يعانيها مجتمعنا، حتى في المستوى الأدنى من العيش الكريم، وهذه الهوة التي تتسع يوماً بعد يوم بين غنى يزداد غنى وفقير يزداد إدقاعا في فقره... ولكن، هل الحل إلغاء العقول وإيداعها في ظلمات من الجهل عند من يفترض فيهم أن يكونوا لسان الرفض والثورة على أوضاعنا المتردية؟!

كنا - ومازلنا - نظن أن النمارسة - ونحن منهم - يرفضون هذه الخزعبلات، وأنهم سوف يمجونها، ويطهرون منها بيوتهم، ويحكمون العقل والعلم في أمورهم.

ولثقتنا فيهم، لا يفوتنا أن نعتب على بعض إخواننا المثقفين والمتعلمين في تخاذلهم إزاء هذه الأفكار المتخلفة، وندعوهم إلى مجابهة هؤلاء المتاجرين بالدين، المانحين أنفسهم حق التفويض الإلهي في مصالح العباد والبلاد، والذين نعلن - بكل جرأة وشجاعة - لهم ولمن يساندونهم:

(إننا مصرون على أداء رسالتنا في التنوير مهما كلفنا ذلك).

(جماعة التفكير الحر)

أبو النمرس

جائزة السيدة / سوزان مبارك

لأدب ورسوم كتب الأطفال لعام ١٩٩٤

مجالات الجائزة

أولاً : جائزة أحسن كتاب للأطفال صدر فى مصر عام ١٩٩٤ وذلك من ناحية التأليف والرسوم والإخراج الفنى والطباعة (جميع الناشرين المصريين مدعوون للاشتراك في المسابقة بإرسال الكتب التى يرشحونها للفوز بهذه الجائزة الكبرى إلى مركز توثيق وبحوث أدب الأطفال .

ثانياً : جوائز السيدة / **سوزان مبارك** للكتاب ورسامى كتب الأطفال من الشباب

(أ) فى مجال أدب الأطفال :

- مغامرة فى سيناء أو الوادى الجديد أو بحيرة ناصر (للسن من ٩ – ١٥)
- كتاب تلوين يحتوى على مشاهد من أهم آثار مصر أو مناظرها الطبيعية أو العادات والتقاليد الشعبية (لسن ما قبل المدرسة)

(ب) فى مجال رسوم كتب الأطفال :

- كتاب مجسم يحتوى على شكل بسيط من البيئة وقصة بسيطة مناسبة للشكل المجسم (لسن ما قبل المدرسة)
- يمكن للمتسابق من الرسامين أن يتقدم في أوائل سبتمبر إلى مركز توثيق وبحوث أدب الأطفال بالروضة لاستلام النصوص الأدبية الفائزة والاشتراك فى مسابقة رسم النصوص الفائزة.

الشروط بالنسبة لمؤلفى كتب الأطفال

١ ـ يشترط أن يكون العمل المقدم للاشتراك فى المسابقة لم يسبق نشره بأى صورة من صور النشر المكتوبة أو المسموعة أو المرئية.

٢ ـ تقدم الأعمال المشاركة من ثلاث نسخ مكتوبة علي الآلة الكاتبة إلى مركز توثيق وبحوث أدب الأطفال التابع للهيئة المصرية العامة للكتاب ١٥ ميدان المماليك ـ بالروضة وذلك فى موعد أقصاه أول سبتمبر ١٩٩٤

٣ ـ يتم منح جائزتين فى فرعين من فروع المسابقة .

الجوائز

التاليف	الرسوم
الجائزة الأولى ١٥٠٠ جنيه	الجائزة الأولى ١٥٠٠ جنيه
الجائزة الثانية ٧٥٠ جنيه	الجائزة الثانية ٧٥٠ جنيه
الجائزة الثالثة ٥٠٠ جنيه	الجائزة الثالثة ٥٠٠ جنيه

وسوف توزع الجوائز فى معرض القاهرة الدولى لكتب الأطفال الحادى عشر فى ٢٤ نوفمبر ١٩٩٤



لوحة للفنان السورى باسم دحدوح ١٩٩٤

اتجه الفنان فى أعماله إلى ذاته وأخذ من العالم المتحرك حوله هذه الأشكال التى لا تترجم إلى كلمات بل إلى الوان وخطوط تحدد الشكل برؤية جديدة لا تراها تامة التحديد بل تراها تتبدل وتتحول مع اللون الذى يلعب دوراً هاما وأساسيا من خلال رؤية تعبيرية غير تسجيلية تقدم لنا (واقعية جديدة) يجسدها الفنان بأسلوب خاص متميز.

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب



مقالات:

شـــعـــر الجـــســـد

لطفى عبد البديع

استراتيجية جديدة للأدب المقارن

منـى أبو سنـة

الــروايـــة الجـــديـــدة

ب. س جونســون

الأرابيـــسك الشـــعـــرى

صـــلاح فـــضـل

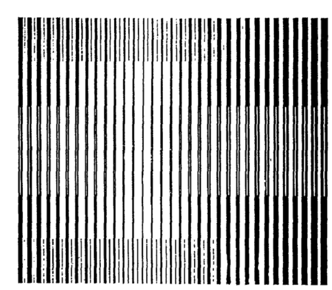
فـــصل من رواية جـــديدة **إدوار الخـــراط**

قصائد:

محمد إبراهيم أبو سنة • حلمى سالم • عبد المنعم رمضان

قصص:

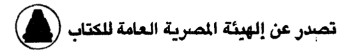
نعـيم عطيـــة • عـــبـد الوهـاب الأسـوانى • فـــؤاد قنديل





مجلة الأدب والفن
تصدر أول كل شهر





الأسعار خارج جمهورية مصر العربية :

سوريا ٦٠ ليرة ـ لبنان ٢,٢٥٠ ليرة ـ الأردن ١,٢٥٠ دينار ـ الكويت ٧٥٠ فلس ـ تونس ٣ دينارات ـ المغرب ٣٠ درهما ـ البحرين ١,٢٠٠ دينار ـ الدوحة ١٢ ريالا ـ ابو ظبى ١٢ درهما ـ دبى ١٢ درهما ـ مسقط ١٢ درهما .

الاشتراكات من الداخل :
عن سنة (١٢ عددا) ١٨ جنيهاً مصرياً شاملاً البريد .

وترسل الاشتراكات بحوالة بريدية حكومية أو شيك باسم الهيئة المصرية العامة للكتاب (مجلة إبداع) .

الاشتراكات من الخارج :
عن سنة (١٢ عددا) ٢١ دولاراً للأفراد ٤٣,٠ دولاراً للهيئات مضافاً إليها مصاريف البريد . البلاد العربية ما يعادل ٦ دولارات ، وامريكا وأوروبا ١٨ دولاراً .

المراسلات والاشتراكات على العنوان التالى :
مجلة إبداع ٢٧ شارع عبد الخالق ثروت ـ الدور الخامس ـ ص : ب ٦٢٦ ـ تليفون : ٢٩٣٨٦٩١ القاهرة . فاكسيميل : ٧٥٤٢١٣ .

الثمن : واحد ونصف جنيه .



هـــذا العـــدد

السنة الثانية عشرة ● سبتمبر ١٩٩٤م ● ربيع أول ١٤١٥هـ

حسن طلب

يعتذر رئيس التحرير عن عدم كتابة افتتاحية هذا العدد، لارتباطه ببعض الندوات الفكرية والأمسيات الشعرية خـــارج الوطـن، فـى لنـدن، ودمـــشق وأصـــيلة.

ألفية ابن حزم الأندلسى

لقد أوشك عامنا هذا (١٩٩٤) أن ينصرم، دون أن ينتبه أحد منًّا إلى أن ألف عام قد مرت على ميلاد مفكر موسوعى كبير وعالم فذ أصيل، هو «**ابن حزم الأندلسى**» المولود عام ٩٩٤ ميلادية، والذى شهد أخلافه له بهذا الاعتراف الدال: «**كل العلماء عيال على ابن حزم**».

ويبدو أن الصدفة وحدها هى التى تجعلنا نتذكر مفكرين وكتابا على امتداد تراثنا القريب والبعيد، فنحتفل بهم، فى حين ننسى آخرين قد لا يقلون عنهم قيمة وتأثيرا.

لقد احتفلنا على مدى العقدين الأخيرين بذكرى ألف عام على وفاة الفارابى (توفى عام ٩٥٠ ميلادية)، ثم بذكرى ثمانى مائة عام على وفاة السهروردى وابن عربى، وصدرت كتب تحتوى على دراسات متخصصة حول آثار هؤلاء المفكرين الكبار، وقد احتفلت مجلة (**أدب ونقد**) منذ شهرين بمرور ألف عام هجرى على وفاة أبى حيان التوحيدى (توفى عام ٤١٤ هجرية)، وليس يصح فى هذا السياق أن نمر على ألفية ابن حـزم الأندلسى مرور الكرام.

فألفية ابن حزم لاتقل أهمية عن ذكرى هؤلاء، بل لعلها - من بعض الوجوه - تبدو أجدر بالالتفات إليها، وأحق باتخاذها فرصة طيبة للحوار مع أفكار هذا العالم الكبير، الذى قد لا يعرف عنه الكثيرون إلا ماورد فى كتابه الشهير المحبب إلى النفوس (**طوق الحمامة**)؛ بما احتواه من تحليل بديع ممتع لعاطفة الحب.



ابن حزم

غير أن (**طوق الحمامة**) لا يمثل إلا جانبا واحدا من تراث عريض متنوع تركه لنا **ابن حزم**، فمن الفقه إلى علم الكلام، ومن تاريخ الأديان إلى الأنساب وعلم الخَبَر (التاريخ)، ومن المنطق والفلسفة إلى الشعر والأخلاق، بحيث لانكاد نجد مجالا معروفا فى ثقافة ذلك العصر إلا وقد كان **لابن حزم** فيه إسهام متميز.

ويبدو أننا قد اعتدنا الاحتفال بذكرى الوفاة، وكأن الاحتفال قد اقترن عندنا بالتأبين وذكر محاسن الموتى، وهذا بالضبط هو ما فعلناه مع الفارابى وابن عربى والسهروردى والتوحيدى، فهل ننتظر عام ٢٠٦٦ ميلادية حتى نحتفل بذكرى مرور ألف عام على وفاة **ابن حزم**؟!

إن العالم المتحضر يحتفل الآن بمرور ثلاث مائة عام على ميلاد **فولتير**، فالاحتفال بذكرى الميلاد فرح بالحياة، وتذكير ببهجتها، وتزكية لعالم الأحياء مقابل عالم الموتى؛ فما أحرانا الآن بأن نلتفت إلى إحياء ذكرى ألف عام على ميلاد ابن حزم، بدلا من أن ننتظر ذكرى ألف عام على وفاته.

وما أحرانا أيضا بأن نتخلص من ازدواجيتنا، فنحن تارة نحسب احتفالاتنا وفقا للتقويم الميلادى، كما فعلنا مع ألفية الفارابى؛ وأحيانا أخرى بالتقويم الهجرى كما فعلنا مع ابن عربى والسهروردى والتوحيدى؛ فى حين لم نتعود أن نحيى ذكرى المحدثين (**الطهطاوى - على مبارك - البارودى**... الخ) إلا وفقا للتقويم الميلادى وحده.

وإذا كان التقويم الهجرى يربطنا بالوقائع الدينية المقدسة؛ فلتكن هذه هى وظيفته فقط، لكى يبقى التقويم الميلادى سجلا لحياتنا البشرية بما فيها من أحداث وأنشطة ووقائع، حتى لا يكون للعالم كله تقويم يتعامل به الجميع، ولنا وحدنا تقويم منفصل، وحتى لا نجد من يحتفل اليوم بذكرى مفكر كبير وفقا للتقويم الميلادى، لكى يعود بعد عقدين أو ثلاثة من يحتفل بها من جديد وفقا للتقويم الهجرى.وما التقويم الميلادى فى نهاية الأمر إلا صورة معدلة من تقويمنا الشمسى القديم، الذى كان المصريون الفراعنة أول من توصل إليه.

على أن ما نقصده بالاحتفال بألفية ميلاد ابن حزم، لا يقتصر فقط على التحية ومجرد التذكرة؛ فما أحوجنا اليوم إلى أن ننظر إلى المفكرين الكبار فى تراثنا نظرة نقدية فاحصة، ترى ما أنجزوه فى ضوء ما نحتاج إليه الآن، وتزن ما تركوه منذ قرون خلت، بميزان ما يحيط بنا الآن فى أخريات قرننا العشرين، مع حساب شروط اللحظة التاريخية وقوانينها.

نحن فى حاجة مثلا إلى أن نمتحن (**علم الظاهر**) الذى أخذ به ابن حزم فى التعامل مع النص الدينى، بحيث أدى به الأمر إلى الوقوف ضد التأويل بكافة صوره، والتعليل بكل أشكاله، اكتفاء بالمعنى الحرفى المباشر.

ونحن فى حاجة أيضا إلى امتحان موقف ابن حزم السلبى من القياس والرأى والاستحسان، لصالح التمسك بحرفية النص الدينى، إلى آخر هذه الأفكار التى اكتسب بها ابن حزم عداوة المعتزلة وأهل السنة جميعا.

إن الأخذ بظاهر النصوص مازال فاعلا فى حياتنا المعاصرة، فهو الشعار المعلن لكافة الأصوليات الإسلامية الآن. ولعل فى مناقشة ظاهرية ابن حزم ما يعيننا - بالتأكيد - على كشف الفروق الجوهرية بين تجليات الفكرة الواحدة من عصر إلى آخر.

لقد كان المذهب الظاهرى فى الفقه معروفا قبل ابن حزم، إذ سبقه إليه فى المشرق داود الظاهرى (توفى عام ٨٨٣ ميلادية)، غير أن ابن حزم هو الذى نشر المذهب فى الأندلس وبلاد المغرب التى كانت معقل المالكية، ووصل به إلى تمامه.

وإذا كان ابن حزم قد وقف ضد التأويل والتعليل وسائر أنواع النشاط العقلى الإيجابى، لصالح التقيد بحرفية النص، فإننا لا يجب أن ننسى أنه وقف أيضا ضد التقليد بجميع أنواعه، حتى لو كان تقليدا للصحابة.

أما الدروس التى يمكن أن نستخلصها من سيرة ابن حزم، فهى كثيرة، وهى أيضا بالغة الأهمية فى تصوير القدوة المثلى للمفكرين والكتاب من أبناء هذا الزمان.

فقد كان **ابن حزم** وزيرا وابن وزير، ولكن المنصب ـ على رفعته ـ لم يكن ليصرفه عن العلم والبحث، فآثر فى النهاية حياة الدراسة على حياة الرئاسة، ليترك لنا ثروة من المؤلفات لم يكن ليتركها لو أنه ظل وزيرا.

وكان **ابن حزم** يعيش فى عصر ساد فيه الجهلاء وغلب الأدعياء، فلم ينل ذلك من إيمانه بأفكاره ولامن ثقته بأن «الحق لايصير حقا بكثرة معتقديه، ولا يستحيل باطلا بقلة منتحليه» كما عبر **أبو حيان التوحيدى**.

بل إننا نجد **ابن حزم** قد شكر لأهل الجهل أنهم استنفروا همته وشحذوا عزيمته، كما يبدو من عبارته الدالة: (انتفعت بِمحكِ أهل الجهل منفعة عظيمة، وهى أنه توقد طبعى، واحتدم خاطرى، وحيى فكرى، وتهيج نشاطى، فكان ذلك سببا إلى تواليف عظيمة النفع، ولولا استثارتهم ساكنى، واقتداحهم كامنى، ما انبعثت تلك التواليف».

ومن مآثر **ابن حزم** التى لا ينبغى أن نغض عنها البصر، أنه كان شديدا فى الحق فلا تأخذه فيه لومة لائم، ولا يرضى فيه باللين والسياسة، حتى لقد جمع المؤرخون فى قَرَنٍ بين لسانه وسيف **الحجاج بن يوسف**.

تحية لذكرى ذلك المفكر الصلد الأصيل، الذى ظل مخلصا لأفكاره فى وجه سواد الفقهاء والعلماء من (المالكية)، وبقى صامدا لا يلين ولا يهادن فى مواجهة الكثرة الغالبة، حتى لم يجدوا سبيلا لمواجهته غير إحراق كتبه.ولكن حتى هذا أيضا لم يكن ليجدى فى إيقاف مفكر جبار من نوع **ابن حزم**، ولم يكن ليثنيه عما هداه إليه عقله.

وإذا كانوا قد تمكنوا من كتبه فأحرقوها، فإنهم ماكانوا ليجدوا سبيلا إلى ما فى صدره، على نحو ما قال هو نفسه فى شعر له قاله بعد إحراق كتبه:

فإن يحرقوا القرطاس، لا يحرقوا الذى
تضمنه القرطاس، بل هو فى صدرى
يسير معى حيث استقلت ركائبى
وينزل إن أنزل، ويدفن فى قبرى

وإنا لنرجو أن تكون لنا وقفه أخرى طويلة مع **ابن حزم**، نحاوره، ونتعلم منه، ونتأمل تراثه، ونمتحن أفكاره، فهذا هو ما يجب أن يكون عليه الاحتفال بذكرى المفكرين الكبار.

لطفى عبد البديع

شعر الجسد

يظهر أن ما يقال له شعر الجسد هو آخر صيحة فى عالم الشعر، وكم فى عالم الشعر عندنا من صيحات! فقد كان آخر ما نشرته «إبداع» قصيدتين إحداهما لأحمد عبدالمعطى حجازى والثانية لحسن طلب.

ثم طالعتنا جريدة «أخبار الأدب» بقصيدتين أخريين إحداهما لعبدالوهاب البياتى والأخرى لعبدالمنعم رمضان.

وبذلك يكتمل العقد وتتصل الحلقات بين أجيال من الشعراء يتعاقبون على الجسد فى الشعر، جيل الرعيل الأول ثم الذين يلونهم، وكأنهم جميعاً يتهادون قبل ثمره الشهى، ثمره المر.

ولا يمكن أن يكون ذلك من قبيل الصدفة أو محض الاتفاق، لأن الصدفة لا مكان لها فى شريعة الشعر، فالفعل الشعرى إرادة، والإرادة تنفى ماعداها من أفعال الإنسان.

وتجربة الإنسان مع جسده، إن صح أن يساق الكلام فيها بضمير الغيبة دون ضمير المتكلم، تجربة أصيلة فريدة تكشف عن ضرب من الوجود الغامض، الذى لا يسوغ معه أن يقال إن الجسد شئ من الأشياء، ولا أن الشعور به من قبيل الفكْر المرَضى، لأنه مغاير لهما وتاريخه من تاريخ الإنسان فى نزقه وشهواته، ورضاه وسخطه، وحريته وعبوديته، وجوعه وطعامه، وصخبه وسكونه، وحياته ومماته.

فهل بعد ذلك يقال لماذا شعر الجسد؟

ونبدأ بشعر البياتى.

وقصيدة البياتى من الشعر الموزون المقفى، كأن الشاعر يقول هاأنذا أجيئكم من وادى عبقر، من ديار

امرئ القيس والنابغة ولبيد بعد أن جبت الآفاق من موسكو إلى مدريد.

والقصيدة لو أخذتْ فى ظاهرها، لما كان وراءها شئ يزيد على ما تقطر به من نشوة حسية ليس فيها جديد، ولخرج الكلام إلى ما يشبه التناقض الذى تكذّب فيه أميمة ما يحمل عليها، لأنها لن تكون أميمة التى عرفناها فى مثل قول **النابغة** :

كلينى لهم يا أميمة ناصبِ
وليل أقاسيه بطئ الكواكب

تحمل وجودها العربى فى اسمها قبل أن تحمله بين جنبيها، بل تكون أخرى :

تقول أميمة هذا الهوى
لنا فى شتاء المنافى رمقْ
نبيذ وخبز هو المشتهى
إلى جسد جاع حتى استدق
فها أنا عارية فى الظلام
ونهدى به جائعاً يلتصق
وها هو فى عريه ساحر
يغوص معى ضارباً فى العمق
أرانىَ فى حضنه وردة
يعانقنى قبل أن أحترقْ
بتفاح صدرى تمر يداه
وفى باطنى عينه تأتلق
يداعبنى مثل قيثارة
ويحملنى نجمه للأفق

عبد الوهاب البياتى

فلم يبق إلا أن يحمل الكلام على ما ينبغى أن يحمل عليه قضاء لحق المعنى، ولنا فى قول الشاعر، وهو قلب القصيدة ومفتاحها:

تملكننى وتملكته
فما هو إلا نبى صدق

ما يمكن أن نعول عليه فى ذلك، فالشطر الأول، وهو مأخوذ من **ابن عربى**، يرشحه للإبحار فى سفن الصوفية، والثانى مقتبس من القرآن.

فإذا أضفنا إلى ذلك ما يترامى إليه عنوان القصيدة وهو «**المعراج الأرضى**»، مما يلوح فى قصة الإسراء والمعراج من أنهما كانا بالجسد والروح لا بالروح فقط، تنادت عليه الأجساد والأنبياء والصدق والمعراج كأنها على ميعاد، لتدل على القصيدة وتضعها فى سياقها الصحيح.

وإنما نستظهر لذلك قوله تعالى، والضمير فى الآية للأنبياء : «وما جعلناهم جسداً لا يأكلون الطعام». ومعنى الآية وما جعلناهم ذوى أجساد إلا ليأكلوا الطعام، وذلك أنهم قالوا ما لهذا الرسول يأكل الطعام؟! فأُعلموا أن الرسل أجمعين يأكلون الطعام وأنهم يموتون، وعن **المبرد وثعلب** أن العرب إذا جاءت بين كلامين بِنَفْيَيْن، كان الكلام إخباراً، ومعنى الآية إنما جعلناهم جسداً ليأكلوا الطعام، قالا: ومثله فى الكلام ما سمعت منك، ولا أقبل منك؛ معناه إنما سمعت منك لأقبل منك؛ وقياساً على ذلك نقول ما كان الشاعر جسداً لا يعشق، معناه كان جسداً ليعشق.

فالكلام لا يستقيم إلا فى أفقه الرمزى، وأميمة فيه ى مطلق الحبيبة كما يقول الصوفية عن ليلى العامرية ى شعر ابن الفارض، ثم يتحد العاشق والمعشوق يلتذ الجسد بعذاب الوجود:

وما هو إلا عذاب الوجود
وبرد على جسدينا اندلقْ
على باب «دلمون» أبصرته
وأبصرنى ربة للألق
وعاهدته أن نطيل العناق
وأن لا نفيق ولا نفترق
وها نحن إثنان فى واحد
وها أنا فى حضنه أنزلق

وفى النفس مع ذلك شئ من اندلق وأنزلق!

ويكر الرمز على الكلمات فترتجف رجفة الحياة والموت، فى الجوع والعرى والخبز والظلام والوردة التى تحترق والصدى الذى يردد الحب قبل احتضار الغسق.

ثم يجئ قبل ذلك كله وبعده شتاء المنافى كأنه المصير المحتوم، فهى إذا قالت:

فيا مطر الحب أمطر علىَّ
وبلل جفونى بضوء الشفْق

قال الشاعر:

فقلت لها إن هذا البهاء
يليق بسلطانتى العاشقةْ
رأيتك فى «أور» قيثارةً
وفى النار مخلوقة خالقة
وفى باب «دلمون» عرّافة
وسيدة الشهوة الحارقة

فكونى لى البحر والأرخبيل
وكونى لى البرق والصاعقة

وماذا يبلغ الهوى من هذا الشتاء ومنافيه تمتد امتداد الظلام، وقد اكتوى بنارها المتنبى منذ أكثر من ألف عام؟!

أنا فى أمةٍ ـ تداركهـا اللّـ
ـهُ ـ غريبٌ كصالحٍ فى ثمود

●

وقصيدة **أحمد عبدالمعطى حجازى** من أفق آخر من آفاق الجسد، ولأول مرة أرى قصيدة كلماتها ترفل فى ثياب من المرمر، وتتموج وهى ساكنة فى الفناء الذى يغالب الخلود والخلود الذى يعاند الفناء.

هى اللغة المرمرية التى يريد الشاعر أن ينتزع من جنباتها أنفاس الحياة الهاربة ليقيم الوجود من جديد، وهى دراما الجسد المزدوج .. جسد صاحبته وجسد التمثال.

لقد خيِّل إلى وأنا أطالع القصيدة أن الكلمات تكاد تحبس أنفاسها وهى تطِّرد واحدة تلو الأخرى حتى لا يسمعها أحد.

هى كلمات تقاوم إغراء الكلام لأنها تريد أن تلوذ بالصمت، وإذا سأل سائل: لماذا؟ قلنا لأنها تريد أن تكون الكلمة الأولى والأخيرة للزائر الغامض، والزائرالغامض لا ينبغى أن ينبس ببنت شفة، لأنه لو فعل لما كان غامضا:

لست صاحبةَ الجسدِ
إنه كائنٌ لم تكونيهِ
حين دخلتِ هنا فجأةً
وجلستِ على مقعدى

زائرٌ غامض
جاء كالظل متشحاً بثيابكِ
ثم تجرد لى
وتفرد فى ركنه المفردِ

«ولست صاحبه الجسد» هى آبدة من أوابد هذه القصيدة، ولقائل أن يقول: أليست هى صاحبة الجسد الذى نحت منه التمثال؟ والجواب أننا مع تسليمنا بأن التمثال تمثالها، إلا أن وجوده لم يعد معلقا على وجودها، فالتمثال ينبغى أن يكون وجوده لذاته، وإلا لما صح أن يعزى إليه الوجود الفنى، وهو وجود مطلق. والقاعدة فى الفن أن المادة فيه ليست من قبيل الموصّل السلبى، أى أن العمل الفنى لا يظهر بأن يقاومها ويتغلب عليها؛ بل على العكس من ذلك هو موصل إيجابى لمعنى العمل الفنى. وهذا المعنى إذا كان يشتق من شئ فإنما يشتق من عالم الشاعر وكلماته التى يقيم فيها وجوده، فالطفولة التى يسميها هى طفولته، والزمان الذى يسبق الذكريات زمانه، وعربيدات الدم الفرح بالصبا عربيداته.

وليس هذا من قبيل الإسقاط النفسى الساذج، بل هو التجربة الوجودية يقتنصها فى كينونة الأجساد الصاخبة المتمردة؛ من نمر جائع يصب له قدحاً من نبيذ ويشعل له الموقد، وفرس جامح تتماوج أعرافه فى السراب:

سأتبعه فى السراب
إلى أن أعود به آخر الأمد
لا أروّضه
كيف أمسك بالبرق
كيف أشد على جمرة الروح بالمسد؟!
بل أراقصه طيلة الليل حتى يعود معى فى الضحى
مرمراً صاحياً
يتفجر حريةً فى المكان
ويرتع جذلان فى زمن سرمدِ

وتطامن المادة المرمرية من هذا العالم الصاخب، فتتعقب شهوته وتلملمها من أمانى ضائعة وحدائق موحشة، وكأنها جميعاً لحظات هاربة يمسك بها الشاعر فى الكلمات وهو يطالع النحت ويطالع فيه الخلود، ولا يبقى له بعد ذلك إلا أن يقتحم المأساة البشرية ليتعرف الحقيقة، إذ يقول للجسد وقد انطفأت جذوته: عُدْ كما كنت، إلا أنَ ما كان لا يعود، لأن مصير الإنسان الفناء لا الخلود.

●

سندسة الجسد هو عنوان قصيدة **حسن طلب**، وحسن طلب شاعر وعر المسالك، سلّطه الله على الشعر وعلى القراء والنقاد، ليشقى به الشعر والنقاد والقراء؛ لكن دون أن يضنوا عليه بالإعجاب والثناء. وإذا عن لأحد أن يكتب عن شعره استهل كلامه بأنه من جيل السبعينيات، كأن فى هذا الوصف ما يغنى عن كل تعريف، على عادتنا فى أخذ الأمور من أقرب طريق دون تدقيق وتحقيق؛ وإلا فالسبعينيات هذه إن كان لها من دلالة؛ فهى دليل على الإفلاس الفكرى، لأنه لا يؤخذ منها إلا أن من تُطلق عليهم هم أبناء زمان واحد من سنة كذا إلى سنة كذا، لا أكثر ولا أقل. ومثل ذلك يقال فى سائر هذه الأوصاف المشتقة من الزمان الذى يقاس بالشهر والأعوام، وهو أثر من آثار تاريخ الأدب القديم الذى لم

يعد أحد يأخذ به إلا أبناء لغة الضاد!

والذى يعنينى من ذلك أن **حسن طلب** لا يحده هذا الوصف، ولا صلة له بشعره من قريب ولا من بعيد. وقصيدته التى نحن بصددها قصيدة تدير الرءوس، فهو شاعر يأخذ بالألباب، ومن الضيم له أن يقال إن صنعته كلها تقوم على التلاعب بالألفاظ، فهذا من أثر الخداع والمراوغة وغيرها مما يجرى مجراهما، مما أورثته إياه اللغة الشعرية؛ وهى عناء وشقاء.

ولا معنى لأن يقال عنه ما يقال من اللعب بالألفاظ، فهذا اللعب وإن كان لا يخلو منه شعر؛ مقتضاه إذا حكم به على إنسان فقره فى الشاعرية. و**حسن طلب** ليس فقيراً فى الشاعرية، بل هو غنى بها؛ ورصيده منها ضخم كما يظهر فى هذه القصيدة. ونقول على طريقة القدماء فى ذكر الشاعر بالبيت أو البيتين: كيف يوصف بالفقر من يقول: وشمس عريك تحتمى بالغيم؟

كل ما هنالك أن طريقته فى التأتى إلى اللغة الشعرية صعبة، خفية، تحتاج إلى تأمل شديد لكشف المعمى. ونبدأ بالجزء الأول من القصيدة:

جمر على كبد
عيناك؟ أم أزلان فى أبد؟!
شفتاك أم هاتان فاكهتان من زبد؟
وشمس عريك تحتمى بالغيم؟
أم معشوقة قد حوصرت فتحصنت برموز عاشقها
وغلائل الزرد؟!
وأنت؟
أم الجمال الحر حوّر نفسه
فانحلَّ حتى حل فى جسدِ؟!
وظِلُّك؟
أم خطوط من ظلام الضوء
شدتنى بحبل ليس من مسَدِ؟!

ولا نظن شاعراً قبل **حسن طلب** ألمّ بهذه الأشياء المتباعدة والمتقاربة على هذه الطريقة؛ وإلا فمن جمع بين العينين والأزلين فى أبد؟ والعينان من واد والأزل والأبد من وادٍ آخر. فالأزل استمرار الوجود فى أزمنة مقدرة غير متناهية فى جانب الماضى، كما أن الأبد استمرار الوجود فى أزمنه مقدرة غير متناهية فى جانب المستقبل. وهل يخفى ما فى الجمع بين العينين وهما ما هما فى الجسد، إلى الأزل والأبد؟

لقد كان منهما أزل جديد وأبد جديد، وكان من الأبد والأزل عينان جديدتان، وإذا كان الأبد والأزل على ما قدمنا من اللا تناهى، فكيف تكون العينان إذا ضمتا إليهما؟ أى ماذا يكون من صاحبة الجسد؟ والعكس سائغ صحيح.

«شفتان؟ أم هاتان فاكهتان من زبد؟!» الأمر فيهما هين إن كانت «فاكهتان» قد أضيفت إلى الزبد، وهو مما لا تضاف إليه الفاكهة عادة؛ ولكنه أحق بالشفتين من كل شىء.

ويداكِ أم هاتان مروحتان أخلاقيتان»، لم أهتد إلى الوجه فى المروحتين. ولا فى وصفهما بهذا الوصف الغريب!

أما: «شمس عريك تحتمى بالغيم/ أم معشوقه قد حوصرت فتحصنت برموز عاشقها وغلائل الزرد؟!» فهو مما يصفق له الإنس والجن والملائكة أيضاً. وماذا بقى بعد الشمس التى يضاف إليها عرى المخاطبة وهى (أى الشمس) تحتمى بالغيم، وما يقابل ذلك من جمال كونى؟!

وتأمل بعد ذلك «أنتِ» الذى لا يُضم إليها إلا ما هو

جدير بها فالذى يرقى إلى «أنت» هو الجمال الحر الذى كـان لابد له حـتى يحل فى الجسـد، يعنى يسـاوقـه، أن يحـوّر نفسـه وينحل. وهل يُضـم إلى الظل إلا خطوط من ظلام الضـوء تشد الشـاعر بحبل ليس من مسـد؟! وهو الحبل الضدّ لحبل حمالة الحطب امرأة **أبى لهب**.

وبهذا ينتهى هذا المقطع الذى بداه بـ «جمرٌ على كبدِ» وكأنه سؤال كبير أجوبته كانت كونية.

والمقطع الثانى، وهو دون هذا المقطع فى الشـاعـرية، يختمه بسطرين فيهما ذكر لما يقبح ذكره. وليس **حـسن طلب** فى حاجة إليه للتدليل على شاعريته. ولو كان ذكر الأعضـاء التناسلية من الشـاعـرية لهان الخطب؛ وكتب الجنس قديماً وحديثاً تملأ المزابل.

ويستوقفنا فى هذا المقطع قوله:

هى صاحبة الجسد
وهو صاحبها
ليس يعرفه أحد غيرها
لا ولم يرها وهى تدهن أعضاءها
برماد الأساطير من أحد

فإذا كـان يقـال «هى صـاحـبـة الجسـد»، فـالجديد أن يقـال «هو صـاحـبها»، أى الجسد صـاحبها، كأنها تعزى إلى الجسد على معنى أنها تُعرف به، لا الجسد يعزى إليها ويعرف بها على ما يقتضيه أصل الكلام، وبهذا يعظم وجـود الجـسـد ويتـعـالى لأنه اكـتـسب زيادة فى الوجـود، وفى هذا السـيـاق أيضـاً قـوله: «ولم يرها وهى تدهن أعـضـاءها برمـاد الأسـاطيـر من أحـد»، ورمـاد الأسـاطيـر إضـافـة فـريدة تتـجـاوز المعـقـول المحـدود فى الزمان.

وحـسـن طلب شـاعـر، ومتفلسف شـاعر، دون أن يدخل أحدهما الضـيم على الآخـر، وقد أشار فى أحد مقاطع هذه القصيدة إلى المحاكاة عند اليونان، فلم يفقد الشعر شيئاً من نضارته:

وأنا من تآلّفها

ثم خلّى لإزميله يتسلى بعزف على الجمر منفردِ

فأتى بقصيدٍ فريدٍ

وغنى بلحن على خاطر الفيلسوفين لم يَرِدِ

قال حكيم إن الفن محاكاة، وحكيم قال:
محاكاةُ محاكاه
لكن الفنان استرسل فى الترتيلْ
خدش الجسدَ الحى الناعمَ بالإزميلْ
قال : الشرر لمن قدح الوتَرَ
وإن كان النورُ لمن حمل المشكاهْ .

والمراد بالفيلسوفين **أفلاطون وأرسطو**، الأول يقول بمحاكاة لمحاكاة المُثُل، والثانى محاكاة بمعنى التمثيل، تجمع إلى دلالتـهـا الجـمـالية بيانا للظاهرة اللغوية فى الأدب. لكن الفنان جـمـع بين قـول هذا وقـول ذاك، حين استرسل فى الترتيل بعزف على الجمر منفرد، ثم وقعت عينه من التمثال على صورته:

فأعاد الكرة
حاول أن يتنكّر للأصلِ
وحين تعب
ألقى بقناع الطفل وقال: الفن لعب
هى صاحبة الجسد
إنها الآن مفردةٌ

تتربصُ بالمفردِ

فإذا ظَفِرَتْ بالذى تشتهى أنكرتْهُ

فلم يبق مما يدلُّ عليهِ

سوى رعشةٍ غب كل وصالٍ

وإغضاءِ عينين شاكرتين ...

وتحدق اللغة بصاحبة الجسد، فتقتنصها عند باب المدينة، قبل أن تتحول من كتلة فى المكان إلى شعلة فى الزمان، تضىء ثم تخبو.

ويعود السؤال مرة أخرى سؤالاً بالجمر على الكبد:

كيف التقينا دونما وعدٍ

وصرنا اثنين فى أحدٍ؟

ثم افترقنا دون أن نحظى بما يستنقذ الأحلام

من أشراكها

أو يحفظ الذكرى من البدَدِ؟!

●

وقصيدة عبد المنعم رمضان يدل عنوانها عليها، فعنوانها: نشيد البومة العمياء، يستهلها بالقارعة مرتين، ثم يقيم القصيدة على كلمة وما يقابلها، والكلمة انسدل أو انسدلت كأنها بوق النذير بما هو واقع، مما يدخل عند صاحب القصيدة فى عداد ما يستنكر، وبعضه من الطعام كالأكل على الطريقة الأمريكية (الهمبورجر والهوت دوج ولحم البيض)، ومنه الأحداث السياسية (ترمز إليها غزة)، ومنه مآسى المجتمع (الأطفال الجوف على الأرصفة) وقبل ذلك انسدل الجسد الذكر ثم انسدل الجسد الأنثى؛ ولا شىء غير ذلك.

هذا إلى أشياء أخرى لا يحصيها العد من جرائم السل وصيارفه يتبعهم بصاصون، ولحية ماركس سقطت عنها الصبغة فى مياة السين، وجثث وزرائب ولفات ودوريات الشرطة وخراطيم المياه، والدولار والحشرات والنمل والصراصير والبعوض والبراغيث، وجراد وقمل وأوبئة، وأخيراً الكون.

ومعنى الصرخة كما يقول فى القصيدة:

فلا تنتظروا الروح على أعتاب منازلكم

ويكررها ثلاث مرات، تسقط فى كل مرة منها كلمة أو كلمات، كأن الصوت يتلاشى فى الفضاء.



بكائية إلى أبى فراس الحمدانى

حلَبٌ على مرمى سحابة
نثرت ضفائرها ..
.. وفستق دمعها يشكو الصبابة
مالت بنا شمس الغروب ..
.. إلى الكآبة
وأنا وأنتَ .. أبا فراسٍ
ننتمى للريح ..
لا شمس الملوك تضئ
مايعتادنا من ليلنا الوثنى ..
لا قمر الكتابة
يهمى بسوسنه

فيلهبنا

وتطلع فى فضاء القلب

أزهار الغرابة

لا تنكشف للغدٍ ..

.. أنتَ محاصرٌ ..

ما بين بحر الروح والمنفى

وتلك نبوءة العراف

تلمع فى سيوف

ذوى القرابة

من أين يا زين الشباب أتيت؟

من رحم القصائد والمكائد

والشدائد

والرعود ؟

من أين تطلع أيها القمر الشآمى

المكبل بالأقارب

والمصائب والقيود ؟

قلبى عليك وأنت تعبر للحدود

جرحا تطاول

ألف عام

جرحًا من الخذلان

والدمع الكذوب

ومن أباطيل

الكلام

جرحا بحجم المجدِ

حجم الحب

فى قلب الشآم

ها أنت تبحر فى مياه القلب

تبصر فى مرايا

الوقت أوهام الغلام

يمضى على وقع السيوف

إلى حِمىً أمٍّ

تولول فى الظلام

تبكى رحيل

أحبةٍ

بيدِ الأحبةُ

ما زلت ترجف كلما هزتك

أيام الغرام

وأبوك مقتولٌ

بسيف بنى أبيهِ

وأنت ما بين السهام

تعطى لفوضى الأرض

بعض نظامها

وتقيم حلمك في النظام

تبنى مدينتك الجميلة

بين أضلاع القصائد

ماكنت تحلُم بالعروش،

أو الضِياع أو الموائد

دع زمرة الشعراء

فوق أرائك الذل

المنافق

ينشدون ويأخذون

ويكذبون ويفخرون

وأنت شاهد

يتجمعون على الطعام

وأنت واحد

تمضى إلى الروم الذين

تربصوا

تمضى لما لا عيب فيه

أبا فراس

تبتغى «مجد العَرب»

ما من سبب

يدعوك أن تحنى جبينكَ

والخطوبُ ثقيلةٌ

وسواك يقترح الهربْ

ووقفت للموت المؤكّد

أنت «ندٌّ» كالحياةِ له

إذا لاح الخطر

شَدوا وثاقك

مرحبًا بالأسرِ

أو بالموت

يركع تحت أخمصك الظفر

حلبٌ على مرمى سحابة

وهواك متسع لهذى الأرض

والأحلام غابة

ملأى بأسرار الغيوب

وليلنا متثاقلٌ

وبنو العشيرةِ

يسفكون دماءهم

وعلى المدى «أم مصابه»

سرب من الغربان

ينعق

فوق تاريخٍ مهان

أممٌ يسابقها الزمان

فلا تبالى

تنطوى خلف الزمان

تلهو إذا حمى الوطيسُ

وحينما اشتد الرهان

فتكت بأنفسها القبائل

وانتحت تبكى حظوظ حروبها

فى ظل أرداف القيان

سرب من الغربان

ينعق فوق تاريخٍ

مهان

أمم تساق إلى مصائرها

يسابقها الزمان

فتنطوى.

حتى لينكرها الزمان

نعيم عطية

هم صخب من حولك



لم آت تأكيدا لحقائق، ولا اجترارا لأحداث . حسنا، حدث فى وظيفتى، ذات يوم اختلال . لا أنكر ذلك. فى لحظة صاعقة انفكُّ إسارى . ماعدت مجرد استعمال نفعى لخامة.

•

تقرن اسمك على الدوام بى. تتشرف بنسبتى إليك. مضيت تطوف المحافل معلنا تبعيتى لك. لكنك، تعرف، أو يجب أن تعرف، أننى لا أرتضى الانتماء، ولا إليك أنت أيضا، يامن اخترتك من بين الأصداف جميعا، لكى اتوسد رحمك، وبلادنس أولد.

قدِّر لى، عبر مشاق كبيرة، أن أحقق ذاتى. مضيت عبر الأزمان ، دون أن أستمد وجودى من مجرد مهارة صانعى. تجاوزت الملابسات التى أحاطت تحضيرى . وماعاد لتاريخ إبداعى، ولالاسمك، يامن جعلتنى فى لحظة من اللحظات أمرا ممكنا، أهمية تذكر .

تريد أن تعرف المزيد عنى؟ فليكن، سأبوح لك بما لم أبح به لغيرك، ولكن لولم تستوعب الأمر فلا تمض تسأل أسئلة ليس لها إجابة عندى .

أنا لا أجلب فى النهاية إثباتا أو إيضاحا. لست إرضاءً ليقين، ولا إلقاء لضوء.

سوف أنتشلك فحسب. حسنا.، سمنى إذن إن شئت جوهرة، ملاذا، تحفة .. مخلِّصاً.

لكنك ستشعر إزائى بالضآلة والانطفاء أيضا، فكما أننى الوجه الآخر للممكن، أومئ إلى منطقة لا يكون فيها عدم الممكن هذا، ضياعا حتما.

أى منطقة هذه التى أحدثك عنها؟ حسنا، لا تتسرع. دعنى أشرح لك، وهو مالم أفعله من قبل مع غيرك، وربما أيضا لن أفعله مع أحد من بعدك هل رأيت فى منامك برقا وامضا؟ هل رأيت فى لياليك سطوعا متفردا في أغوار الظلمة؟ هل رأيت سلما تنزل عليه الملائكة من السماء وتصعد؟ كلا؟ لم تر؟ حسنا، فلتقنع الآن بما اقول، واعرف أن ثمة مثل هذه اللحظات. وأن لمثل هذا السطوع وجودا. ربما لم تكن من قبل تعرف ذلك، ولا كاد بإمكانك أن تعرف، كنت متلاشيا تحت ركامات، أما الآن، فقم، أنت تبصر.

•

أنا نغمة، ضوء استحال لونا، حيز تجسم. أنا وهم من ذات الطينة التى تستخدم فى تشييد التماثيل ورصف الأزقة على السواء، لكننى لست مجرد طينة فى شيء ليس فى غيرى. هم مجرد استخدام، أما أنا ففى ذات الوقت الذى أظل فى الطينة منغلقة اكتسب شيئا ليس فيهم. أنا إضافة.

أنا أوجِّه، وأشع، وأقود، ،وأجذب.

أنا أشدو.

عليك الآن، أن تبذل جهداً لا ستنباط هذا الشدو

من أين يأتى هذا الشدو؟

تسأل؟

عليك كي تفهمني أن تقبل على بوعي جديد. عليك على الدوام أن تكشف فيَّ أبعاداً جديدة، ربما ما كانت قد دارت بخلد صانعي ذاته. ومالجدوى الآن من ذكره؟ إني انفصلت عن صانعي - أهو أنت؟ - ومضيت موغلة في طريقي . أريد، كما ولدت في أعماق صانعي من قبل، أن أولد من جديد، في أعماقك أنت.

أتعرف إذن، ما الذى جعلنى آتى من بعيد، عبر الظلمات والخرائب إليك؟

لا تعد إلى إنكار المكنون، فليس الجوهرى الطين ولا هو الحجر.فى أعمق الأعماق إشعاع، وجذب، ونبض. هناك عنصر كامن لا يُحدُّ .

ابحث إذن عن الامتداد اللامتناهي، بغير قيد من مكان أو حاضر . نقب لاعن الطين والحجر، بل عن العمائر التى تشدو . فهذا الشدو إنما من الأعماق ينبع . ومبارك من يمضى يسبر الأغوار، حتى يفد إلى أسماعه فى الصمت، شدواليتبوع.

هناك فى الأعماق أنا. فلست من هذه الأشياء التى تصنعها الآلات، وتنتجها المصانع كل يوم لست أنا منهم

هم صخب من حولك، وأنا أشدو. أقص عنك ذلك الصخب. وأبحث فى الأعماق عنى، أنا الصمت .



منى أبو سنه

نحو استراتيچية جديدة للأدب المقارن

إن مصطلح «الأدب المقارن» يعنى أن المقارنة هى وسيلة دراسة الأدب، ومن ثم يصبح الوسط (المقارنة) هو الرسالة (دراسة الأدب المقارن) على حد القول المشهور لـ «مارشال مكلوهان». وتأسيسا على ذلك يمكن القول بأن عزل الوسط عن الرسالة مستبعد من دراسة الأدب المقارن. ولهذا فإن تعريف «الأدب المقارن» هو فى الوقت نفسه تعريف «للمقارنة». ويعرّف قاموس أكسفورد المقارنة بأنها التماثل والتشابه، ومن ثم فإن الفعل «يقارن» يعنى «يماثل» أى يكشف عن نقط الاتفاق ويسهم فى إجراء الحوار. ونخلص من ذلك إلى أن المقارنة تركز على التماثل أكثر مما تركز على اللا تماثل، وإلى أن منهج المقارنة منهج علمى ويتطلب الحوار الذى يعنى تبادل الآراء. والرأى التقليدى يقول إن الأدب المقارن متميز عن «الأدب العام» الذى يعنى دراسة الأدب بغض النظر عن الحدود اللغوية الفاصلة.

ومنذ تحدث جوته عن «الأدب العالمى»، لم يتوقف سيل الألفاظ الفضفاضة المتشابكة والتى تضيف بعدا كوكبيا إلى دراسة الأدب من وجهة نظر مقارنة. ومع ذلك فالكوكبية كانت محدودة بالثقافة الأوربية، وعلى الأخص ثقافة أوربا الغربية، ومن بينها الأدب الروسى من حيث أن أصوله أوربية، وذلك من أجل الكشف عن الوحدة الثقافية التى على أساسها تقوم دراسة الآداب الأوربية القومية المتباينة.

ومفهوم جوتة عن الأدب العالمى ينطوى على توجيه الانتباه إلى وجود موروثات غير الموروث القومى، والانفتاح على الأعمال المكتوبة بلغات أخرى غير اللغة القومية. ولهذا فإن جوته قد حاول أن يقترب من الأدب فى الشرق (الفارسى والعربى والهندى والصينى). وفى كتابه «الديوان الشرقى لصاحبه الغربى» حاول جوته

إثراء الأدب الألمانى مستعينا فى ذلك بالآداب والثقافات غير الأوربية.

ومع ذلك فقد وجه إدوارد سعيد هجوما عميقا لمفهوم جوته عن كوكبية الأدب العالمى، إذ أنه لم يَرَ فى أعمال جوته سوى الاستشراق الألمانى الذى لم يقم إلا بتطوير التقنيات التى طبقت على النصوص والأساطير واللغات التى كان قد تم جمعها بحرفيتها من قبل المستعمرين الإنجليز والفرنسيين.

وقد أسهم المستشرقون الألمان مع المستشرقين الانجلو فرنسيين والأمريكان فى الهيمنة الثقافية على الشرق، فى إطار الثقافة الغربية. ويرى إدوارد سعيد أن القسمة الثنائية للحضارة إلى عالمين فى الشرق والغرب، قد أفضت إلى عداء متبادل بين ما يطلق عليه الـ «نحن» (الغربيون) والـ «هم» (الشرقيون) على حد تعبيره. وفى إيجاز يمكن القول إن هذه القسمة قد بزغت من المركزية الأوربية التى هى الأساس الثقافى للاستعمار والإمبريالية. وقد كانت هذه المركزية هى الإيديولوجيا التى تولدت عنها الحروب الصليبية ضد الإمبراطورية العثمانية وثقافتها، أى الإسلام واللغة العربية والأدب العربى. وفى القرن السابع تحولت فارس وسوريا ومصر وتركيا وشمال أفريقيا إلى أراضٍ عربية، ومن ثم أصبحت تنتمى إلى المسلمين. وفى القرنين الثامن والتاسع انتصر العرب على إسبانيا وصقلية وأجزاء من فرنسا، وفى القرن الثالث عشر حكم الإسلام الهند وأندونيسيا والصين.

ويرى إدوارد سعيد أن الاستشراق قد رسم صورة نمطية للعربى نابعة من تزييف متعمد للواقع، ومستندة إلى معلومات أكاديمية لا علاقة لها بالواقع. ذلك أن الاستشراق، فى رأى سعيد، أسلوب تفكير يستند إلى تحيز أنطولوجى وإبستمولوجى بين «الشرق» والغرب.

ومن النقاد الغربيين، رفض رينيه ويليك هذه النمطية لأنها أسلوب معوج فى تناول الأدب المقارن، ولا علاقة لها بالأدب المقارن، لأنها لا تنشغل إلا بنقاط الافتراق، حيث أوربا هى النمط الأرقى وحيث يتم حذف نقاط التماثل.

السؤال إذن: كيف نمارس المقارنة فى مجال الأدب المقارن؟

إن الأدب المقارن ينشغل بمستويين من الأبحاث: المستوى السيوسيولوجى والمستوى التاريخى. هذا بالإضافة إلى المستوى الأدبى والأسلوبى الذى عبر عنه بقوة رينيه ويليك. ومع ذلك فهذه المستويات ليست كافية فى مجال الدراسات المقارنة، لأنها تدفع إلى بيان الفارق - وليس التماثل - بين الأعمال الفنية وبين الثقافات. فالاستشراق دليل ساطع على أن الحضارة قد انقسمت إلى ثقافات معادية لبعضها البعض. وتدعيم هذه القسمة مردود إلى التركيز على خصوصية كل ثقافة، وذلك بالإشارة إلى تباينات قومية. وهكذا تضمحل المقارنة.

والسؤال إذن : إلى أى مدى يمكن لهذه القسمة الثنائية للثقافات والآداب التى يستند إليها المستشرقون فى التفرقة بين الغرب والشرق؟ أو بعبارة أخرى، إلى أى مدى يحقق الأدب المقارن الوظيفة المنوط بها؟ ويمكن صياغة السؤال على هذا النحو: هل من الممكن إقامة حوار حقيقى بين عوالم منفصلة: الشرق والغرب، والأنا والآخر؟

الجواب بالسلب. وإذا أردنا إزالة هذا السلب فعلينا أن نعود إلى جذور القسمة الثنائية لنرى ما إذا كانت جوهرية أم عرضية؟ بيد أن هذا السؤال يسبقه سؤال

هو: هل العلاقة بين الثقافة الأوربية والثقافة العربية علاقة عداوة ومواجهة على حد ما تذهب نظرية الاستشراق عند **إدوارد سعيد** ؟ وإذا لم يكن ذلك كذلك فما هى طبيعة هذه العلاقة؟

إذا عدنا إلى ما يُسمى بـ «العصر الذهبى» للحضارة الإنسانية فى الفترة من القرن الحادى عشر إلى القرن الثالث عشر، وجدنا أن الاحتكاك بين الفلسفة العربية والفلسفة الأوربية والعلم الأوربى قد دلَّل على أن العلماء والفلاسفة العرب كان فى مقدورهم تمثل الثقافة اليونانية ثم تخصيب الحضارة الأوربية، بمعنى أنهم كانوا من العوامل الهامة فى إحداث التطور الحديث.

إن فلاسفة العرب من أمثال **الكندى والفارابى وابن سينا وابن رشد**، وعلمائهم من أمثال **الرازى** قد أعادوا تأويل الأفكار والمكتشفات الخاصة بالفلاسفة والعلماء اليونان، وذلك بإدخال هذه الأفكار والمكتشفات فى الثقافة العربية وفى الدين الإسلامى. ولم يخطر ببال العلماء العرب أو الأوربيين. شعار «المركزية الأوربية» أو «المركزية العربية».

وكما هو جدير بالتنويه، فى هذا المقام، أن ثمة حوارا مبكرا قد جرى بين العرب والأوربيين، وأعنى به ما تم بين الفيلسوف الإسلامى **ابن رشد** وبين الفلاسفة الأوربيين. ومعنى ذلك أن **ابن رشد** لم يكن مجرد شارح لأرسطو لأن أفكاره مباينة لأفكار **أرسطو**. وفى المؤتمر الدولى الإسلامى الأول الذى انعقد فى القاهرة عام ١٩٧٩ تقدم **مراد وهبه** (منظم المؤتمر) ببحث عنوانه «مفارقة ابن رشد»، عرض فيه لنظرية الحقيقتين عند **ابن رشد**، أو التمايز بين الحقيقة اللاهوتية والحقيقة الفلسفية التى تبنتها الرشدية الإيطالية فى عصر النهضة، والتى كانت من أهم العوامل فى بزوغ التنوير الأوربى.

وقد واجهت هذه المدرسة مقاومة شرسة، وعلى الأخص فى الجامعات الأوربية. فقد نشر **ألبرت الأكبر** كتابا بعنوان «**وحدة العقل ضد الرشديين**» وحرر **توما الأكوينى** كتابا بعنوان «**ضد الرشدية**». وفى عام ١٢٥٦ اتهمت الرشدية بالهرطقة. وفى عام ١٢٧٠ حرم أسقف باريس **اتيين تامبيه** خمس عشرة نظرية منها ثلاث عشرة مستوحاة من **ابن رشد**، ومن بينها وحدة العقل الفعال ونفى خلود الروح ونفى العناية الإلهية، سواء ما يتعلق منها بالأفراد أو الأفعال الإنسانية. ومما هو جدير بالتنويه أن هذا الحرمان لم يكن موجها ضد أفراد، بل ضد حركة فلسفية. ويرى مراد وهبه أن هذه الحركة كانت تمهيد الطريق إلى العلمانية، مستندة فى ذلك إلى الحضارة الإسلامية المتمثلة فى فلسفة **ابن رشد**. ذلك أن **فردريك الثانى** (١١٥٢ - ١١٩٠) عندما أراد إضعاف سلطة الكنيسة فى شئون الإمبراطورية، وجد فى أفكار **ابن رشد** أساسا لفصل السلطة الزمانية عن السلطة الروحية، أى أساسا لبناء دولة علمانية. والمفارقة هنا أنه بينما كان **فردريك الثانى** يستعين بفلسفة **ابن رشد**، كان العالم الإسلامى يحكم على **ابن رشد** بالكفر والزندقة وبإحراق كتبه، وبنفيه إلى بلدته. وهذا هو حال **ابن رشد** إلى يومنا هذا. أما أوربا فقد كان فى إمكانها إعادة اكتشاف جذور ثقافتها، أى الثقافة اليونانية، ومن ثم تأسيس الحضارة الحديثة وكل ذلك تم بفضل فلسفة **ابن رشد**.

وإذا كان **ابن رشد** مسئولاً، جزئيا، عن تأسيس حركتين فى الحضارة الأوربية وهما الإصلاح الدينى والتنوير، فإن إدانة **ابن رشد** فى العالم العربى تعنى فى الوقت نفسه إدانة هاتين الحركتين. وكان الإصلاح الدينى فى عصر النهضة يركز على تحرير العقل من السلطة الدينية، ويستعين بالهرمنيوطيقا لإجراء فحص

نقدى للكتاب المقدس. أما التنوير فقد سار إلى أبعد من ذلك، إذ دعا إلى تحرير العقل فى كل المجالات. وقد عبر عن ذلك **كانط** فى هذه العبارة: «كن جريئا فى إعمال عقلك». وكانت هذه العبارة هى محور التنوير.

ويبين مما تقدم أننى على الضد من حجج **إدوارد سعيد** فيما يختص بالعلاقة بين الاستشراق والاستعمار، إذ أن العلاقة بين الثقافتين العربية والأوربية لم تكن دائما علاقة مواجهة أو عداوة. ويبين مما تقدم أيضا أن مقولتى «المركزية الأوربية» و«الغرب ضد الشرق» ليس لهما وجود فى التاريخ. ولكن الموجود هو قضية حضارية مشتركة: تحرير العقل بما يؤدى إلى العلمانية، والتحديث بفضل التنوير فى أوربا، وإجهاض التنوير والتحديث فى العالم العربى. وعلى الرغم من أن ثمة قضية واحدة تواجهها كل من الثقافتين الأوربية والعربية، إلا أن هذه القضية بالذات هى التى تفرق بينهما. إن المطلوب بحثه بعد ذلك هو الكشف عن الظروف الموضوعية والذاتية التى أفضت إلى هذا الإجهاض فى العالم العربى.

والسؤال إذن: إذا كانت المركزية الأوربية ظاهرة تاريخية قد غذتها الإمبريالية وأفضت إلى قطع الحوار بين أوربا والعرب لأكثر من سبعة قرون، فكيف يمكن إحياء هذا الحوار؟

وفى صياغة أخرى: فى إطار الكوكبية التى بزغت اليوم فى العلاقات الدولية، ما هى وظيفة الأدب المقارن ونحن على أعتاب القرن الواحد والعشرين؟ وكيف يمكن للمشتغلين بالأدب المقارن أن يكونوا قوة ضاغطة لمنع جميع أشكال الصراع وعلى الأخص الصراع الثقافى؟

للجواب على هذه الأسئلة ينبغى معرفة العوامل المقاومة للحوار الثقافى فى عصر الكوكبية، وأولها الفجوة الشاسعة بين مستويين حضاريين، أى بين المستوى الصناعى ذى البُعد العلمانى والمستوى الريفى اللا علمانى. وقد أفضت هذه الفجوة إلى بزوغ تيار «لا غربى ولا شرقى» ينشد طريقا جديدا هو الطريق الثالث المتميز ثقافيا. بيد أن هذا التيار نافٍ لمنظور المقارنة الذى يستلزم أساسا حضاريا مشتركا. وأفضل وسيلة لبيان هذه الفجوة الحضارية تكمن فى مجالين من مجالات الأدب المقارن، وهما الترجمة والنظرية الأدبية.

أولا، فى مجال الترجمة الأدبية فى أوربا، ثمة مصدران متمايزان: المصدر الأول يكمن فى محاولة ترجمة الإنجيل، حيث يصبح المترجم هو الوسيط بين الوحى وبين مواطنيه العاجزين عن فهم النص الدينى باللغة اللاتينية، وتشهد على ذلك رسالة **لوثر** عن الترجمة التى تبين صعوبة ترجمة حقيقة كلمة الرب ترجمة حرفية. وقد أفضت هذه التجربة إلى نشوء الهرمينوطيقا التى هى عبارة عن تأويل النصوص الدينية وذلك بردها إلى جذورها الثقافية. أما المصدر الثانى فيكمن فى ترجمة أعمال الأقدمين وعلى الأخص ترجمة جذور الثقافة الأوروبية أى اليونانية والرومانية، وذلك بهدف تكييف النصوص الكلاسيكية بما يتفق ومتطلبات عصر النهضة من المكتشفات العلمية والمنهج العلمى التجريبى.

وإذا اتجهنا إلى الثقافة العربية، فإننا نواجَهُ بموقف متباين للغاية. **فرفاعة الطهطاوى** هو مؤسس مدرسة الترجمة فى العصر الحديث. وكان **محمد على** قد أرسله إلى فرنسا فى نهاية القرن التاسع عشر. وفى أثناء إقامته فى فرنسا مع البعثة التعليمية، ترجم الطهطاوى شذرات من أعمال فلاسفة التنوير فى فرنسا مثل **فولتير وروسو ومونتسكيو وديدرو**، ولكنه حذر قراء العربية من مطالعة هذه الأعمال لأنها مملوءة بحشوات ضلالية.

وهذه المفارقة تدل على أن **الطهطاوى** لم يكن على وعى بالأساس العلمانى لأفكار التنوير، لأن إطاره المرجعى هو الإسلام، وليس المجتمع المدنى الحديث المؤسس على نظرية العقد الاجتماعى. فالمجتمع، فى رأى **الطهطاوى**، محكوم بقوانين إلهية واردة فى القرآن ومتمثلة فى الشريعة، ولهذا فإن الغرب، فى رأيه ملحد ومن ثم فهو مرفوض. ومع ذلك فإن العلماء العرب والأوربيين مازالوا ينظرون إلى **الطهطاوى** على أنه من رواد التحديث والعلمانية فى العالم العربى. وهذا، فى رأيى، خطأ فادح يروج لوهم محدد وهو ذيوع العلمانية فى العالم العربى.

ومثل هذه القراءة الساذجة **للطهطاوى** تمنعنا من العثور على جذور المقاومة ضد الحوار الثقافى فى العصور الحديثة، وتكمن هذه المقاومة فى فصل اللغة عن الثقافة بسبب رفض كوكبية افكار التنوير. هذا من جهة، ومن جهة اخرى فإن افكار التنوير قد رحلت من إنجلترا وفرنسا إلى روسيا، ومعنى ذلك أن أفكار التنوير تقسم بأنها افكار كوكبية. أما مقاومة الكوكبية فإنها إشارة إلى هيمنة المحرمات الثقافية فى الثقافة العربية. ونتيجة ذلك غياب الهرمنيوطيقا سواء فى الدراسات الدينية أو الثقافية او الأدبية.

وأشهر مثال على التأويل المجهض فى مجال النظرية الأدبية هو **طه حسين**. وقد تناولت هذه القضية فى المحاضرة الرئيسية التى القيتها فى المؤتمر العالمى السادس عشر للاتحاد الدولى للغات والآداب الحديثة الذى عقد فى بودابست فى عام ١٩٨٤، وكان عنوان المحاضرة **«اللغة كثقافة»**، وقد نوهت فيها بمثالين من الأدب العربى الحديث هما **«الشعر الجاهلى» لطه حسين** و**«الثابت والمتحول» لأدونيس**.

ففى الكتاب الأول الذى صدر عام ١٩٢٥ وأعيد طبعه عام ١٩٢٦ يستعين **طه حسين** بالمنهج الديكارتى فى البحث عن جذور الأدب العربى واللغة فى شعر العصر الجاهلى. وقد استعان بالبديهيات العقلية والمعطيات التاريخية للتدليل على أن الشعر الجاهلى هو فى الحقيقة شعر عباسى، أى شعر القى فى العصر العباسى، أى بعد قرنين من ظهور الإسلام. وقد أثار كل ذلك تساؤلات عن خلق القرآن. هذا بالإضافة إلى اتهام **طه حسين** بالهرطقة لأنه تشكك فى قدسية اللغة العربية، لغة الوحى. ومن ثم صدور الكتاب وأجبر **طه حسين** من قبل السلطة الدينية على التراجع فى الطبعة الثانية، حيث حذفت جميع الصفحات التى تسببت فى اتهام **طه حسين** بالكفر والزندقة.

ومما هو جدير بالتنويه أن زملاء **طه حسين** فى الأدب العربى واللغة العربية وجهوا إليه نقدا لاستعانته بمنهج أجنبى هو المنهج الديكارتى. فهم يزعمون أن الناقد العربى القديم **ابن سلام** فى القرن السابع، قد استعان بمنهج مماثل لتطبيقه على الشعر العربى وانتهى إلى نتائج مماثلة للنتائج التى انتهى إليها **طه حسين**. ولهذا رفض المفكرون كتاب **طه حسين** على أسس علمية مزيفة، وأعنى محاولته «استعارة» أدوات عقلانية «غربية» من أجل عبور الفجوة بين الشرق والغرب.

وحديثا فاز **نجيب محفوظ** بجائزة نوبل، وجاء فى تقرير اللجنة أن رواية **«أولاد حارتنا»** رواية استثنائية، وهى لهذا من أسباب فوزه بالجائزة. والمفارقة هنا أن هذه هى الرواية الوحيدة من روايات **نجيب محفوظ** التى صودرت فى مصر وفى دول عربية أخرى. بل إنها لم تطبع إلا فى بيروت. وعندما أرادت السلطة السياسية طبع الرواية فى مصر أعادت السلطة الدينية فتواها فى المصادرة، وأيدها الأصوليون الإسلاميون بشدة. والرواية

نموذج على الهرمنيوطيقا الأدبية المبدعة بمعنى حذف الأسطورة من قصة الخلق ومن الله ومن الأنبياء الثلاثة وذلك بتأنيسهم.

وأحدث مثال نشهده فى عالم اليوم هو مسألة سلمان رشدى باعتبارها ظاهرة متميزة فى نهاية القرن العشرين، وهى دليل ساطع على الصدام بين الغرب العلمانى والأصولية الإسلامية.

كل هذه الأمثلة دليل واضح على مقاومة الرؤية الكوكبية للحضارة. وقد اتخذت هذه المقاومة للثقافة الأوربية أشكالا متنوعة: فالفترة ما بين العشرينيات من هذا القرن اتخذت شكل القومية. ومما هو جدير بالتنويه إلغاء اللغتين الإنجليزية والفرنسية كلغتين أجنبيتين من المرحلة الابتدائية (من سن السادسة حتى الثانية عشر) بعد ثورة ١٩٥٢، وفى منتصف الأربعينيات نظم الإخوان المسلمون والقوميون مظاهرة مثيرة أحرقوا فيها بعض الكتب الإنجليزية فى وسط الحرم الجامعى. ثم اتخذت المقاومة شكلا سافرا من قبل الأصولية الإسلامية، التى هى الآن التيار الوحيد المهيمن فى العالم العربى. وهذا التيار هو الذى أحل المركزية الإسلامية محل المركزية الأوربية، وهذا هو الذى فصم العلاقة الجدلية بين العام (وحدة الحضارة الإنسانية) والخاص (خصوصية الثقافات وتنوعها)، وذلك بجعل الهوية الثقافية مطلقة.

وفى إطار مجال النظرية النقدية الراهنة، فإن المقاومة تتجلى فى رفض المنهجية الغربية. ومحاولة تأسيس ما يسمى «نظرية عربية للأدب المقارن». تقوم على التراث القومى الأدبى. ومن هذه الزاوية فإن الثقافة برمتها بما فيها الأدب، تختزل فى الماضى. ومن هذه الزاوية أيضا فإن الأدب المقارن يصبح مجرد وهم. بل إن ثمة تصورات مثل «التأثير» يتقلص معناها وتتهاوى العلة الثقافية للوظائف البنوية التقنية. وثمة مثال نموذجى للتدليل على هذه الإشكالية، وهو القائل بأن الرواية «الغربية» مناقضة للمقامة باعتبارها الجنس الأدبى العربى الأصيل.

والبديل الذى أطرحه لاستراتيجية جديدة لنظرية فى الأدب المقارن، هو المنظور الحضارى الكوكبى الذى يحافظ على العلاقة الجدلية بين العام والخاص. والغاية من هذا البديل تأسيس حوار حقيقى بين الثقافات استنادا إلى الأدب. والحوار البديل يتجاوز الحوار القديم الذى تأسس إما فى العصر الوسيط وإما فى بداية هذا القرن، ويمكن أن نسميه حوار ما بعد الاستعمار، حيث تنتفى مقولات مثل الأعلى والأدنى وتحل محلها مقولة جديدة فى مجال الأدب المقارن مثل الكوكبية والكونية والإبداع والإنسانية ووحدة المعرفة والوعى الكونى والمشاركة والتفاهم المتبادل والتعاون المتبادل.

وفى إطار دعوة اليونسكو إلى تكريس عشر سنوات «للتنمية الثقافية» بدأت عام ١٩٩٠، وتنتهى بنهاية القرن العشرين، أقترح بهذه المناسبة مشروعاً بحثياً مشتركا تحت رعاية الجمعية الدولية للأدب المقارن، والجمعية المصرية للأدب المقارن، عنوانه «الإبداع فى الثقافات». على أن تكون الغاية منه تحريك الجهود المشتركة بين المتخصصين فى الأدب المقارن، من أجل العمل على توليد حضارة كوكبية، ومنع الصراعات من أن تتصاعد إلى حد استخدام العنف فى أثناء المرحلة الانتقالية إلى الحضارة الجديدة.

وهذا مما لا يمكن أن يتحقق إلا بعمل جماعى يكشف عن الإبداع فى كل ثقافة من ثقافات العالم.

نحـت

١ أستطيعُ إذن أنْ أرى ظلَّها فوق روحى، وفوق الحروف الصَّغيرة منه، وفى جسدى

٢ أستطيعُ إذن أن أطرّزَها مثلما طرّزَ اللّهُ هذا المساءَ بماءِ يدى

٣ وسوف أفكُّ جميعَ تفاصيلها، سوف أجعلُها حرّةً مثل كاهنةٍ، والملمُ ما يتساقطُ منها على الأرضِ، أجعلُه حجرةً فى جزيرةِ ما أتمنّى، وأدخلُها ربما مرّةً فى صباحِ الغدِ

٤ وإن شاركتنى العناصرُ، ماءُ الطبيعةِ، طينتُها، شمسُها، وانسدالُ أصابعها، وتماثيلُها الخامُ، جسمُ الظلامِ، وآخرُ ما يتبقّى على الوجهِ من خصلاتِ الظلامِ، الملائكةُ الطيّبون، وآدمُ حين اكتفتْ منه حوّاءُ بالهيجانِ، وبعضُ منازلَ،

سكّانُها ينظرون إلى أكرةِ البابِ مبتهجين، ولا أحدٌ منهمو سوف ينبئُ عن رغبة، ويدلُّ على أحدٍ

٥ لا تراهم يميلون ذات اليمينِ وذات الشّمالِ، ترى كلبَهم باسطاً رِجْلَهُ، والنَبيذُ قريبٌ من الروحِ، بعضُ النبيذ قريبٌ، وأجنحةٌ تتجرّدُ مثل الفضاءِ، وأجنحةٌ قد تفرّقَ بين الظلامِ وجلبابِهِ الأسودِ

٦ لا تصادُ، ولكنها لا تصيدُ سوى قبّةِ الروح أو غمدِها المفردِ

٧ وقناطرُ تسمحُ أنْ يختفى فوقها عاشقانِ، وأن يأكلا من رغيفيهما، يتركان الفتاتَ على الأرضِ، يستقدمانِ الطيورَ، سأُفلحُ أن أكتفى بمناقيرِها، وأسلِّمُ ساريتى للّذى بعدها من خلائق، ثم أسلِّمُها للّذى بعدها، وأضيعُ، إلى أن تصيرَ الطبيعةُ ليِّنةً كالفراغ، فأُدخلُها فى شقوقِ الفراغِ، وأملأُ قلبى بما يتبقّى من الريح والدودِ، قد يستطيعُ الضّيوفُ الإقامةَ، لكنهم سوف يستأجرون الهواءَ، جميعَ الهواءِ، ليأكلَ من كبدى، وينامَ على مقعدى.

٨ هكذا أتسلّلُ، ألبسُ قافيتى، كى أسرِّبَ من رغوتى ضعفَها، كى أسرِّبَ من حاجتى زَبَدى.

٩ الحنينُ هنا مثله مثل أعضاءِ جسمك، والشهواتُ هنا كالحوائطِ، نهدمُها فنطلُّ على ما يليها، ونهربُ من أبدٍ لا يُقاوَمُ بالأغنياتِ إلى أبدِ

١٠ أنقذيني إذنْ، دثّرى ما تكشَّفَ من سيّئاتك، واستقبليني، أنا عابرٌ واحدٌ، يستطيعُ ظلامُك لو يحتويه، اقطفى زهرةً تحلمين بأنْ تقطفيها، ضعيها على عروةٍ في قميصك، أو في سبيليك، واحتضنيها وقولى: سأُصبحُ فاتنةً إن مررتَ علىَّ، وغررْتَ بى، واضطجعت على ربوةٍ في دمى، وامتلكتَ، لأنكَ يا مالك الملك سوف تُنفِّضُها من حقولِ الرّمادِ، وتفتحُ أشداقَها، لتبدِّدَ رائحةَ النوم والشبقِ المُجهَدِ

١١ ارفعى طرفَ ثوبِك عن ركبتيكِ، اخلعيه، انعتيني بما يستحبُّ الذكورُ الحزينون أنْ يسمعوه: حبيبى، انفخى فىَّ رمادى، انفخى سوف أخلعُ مثلك جِلْدى، وما تحته، سوف أسطو على صولجانك أفركه ربما لم أضل ولم أرشَدِ

١٢ ربما أتمكَّنُ من وحشةِ الروحِ: أصعدُ فوق ذؤابتها، ثم أنقضُّ فوق الّذى لم تزلْ راحتاك تضنَّان أن نتأمله ونسوخَ، تضنَّانِ لو نعتليه ارفعى راحتيك ، هما سوف تستغرقانِ إذا هبطت قطرةٌ بعدها قطرةٌ، ثم يتبعُها مددى

صفر ستناديننى: سيِّدى، هات كلَّ الّذى فى دمائكَ يا سيِّدى

٧ رجّنى، ثم صبَّ ميّاهك، واحفرْ إذا شئتَ بهواً وآنيةً وأخاديدَ تهْ، سوف أفرحُ إنْ ضلَّلتك الحشائشُ والزَّفَراتُ، فخوّضتَ من أمدٍ للنشيجِ، إلى أمدٍ للفحيحِ، إلى أمدٍ للكلامِ الصّراحِ، إلى أمدِ

٦ وأنا عابرٌ واحدٌ، أحتفى بالتقاطِ الصّدى من كهوفِ معيشته،


Pen drawing, 1935

باقتدارى عليه، وكيف أصيِّرُه حارساً للصّراخ، وكيف أصيِّرُهُ
قفصاً مائلاً فوق جسمين، كيف أصيّرُه أمّةً تتكاثرُ، تَهبطُ
من بَدَدٍ لتحطَّ على بَدَدٍ

٥ إنها فى الصّباحِ تراوغُنى، فى المساءِ تراوغنى فى أقاصى المساءِ تكونُ
الوقودَ الذى أستبيحُ غلالتَه، وأُمنّيه بالاشتعالِ، أهشُّ عليه عصاى، وأدعكُه
بالرحيقِ الذى يتصاعدُ عبر خلاياى، ثمَّ أعلِّقُه كالذبيحةِ فىَ وتدى

٤ فى صباحٍ قريبٍ، سأعرفُ كيف أرى صهدَها وهو ينبتُ، كيف
أمدُّ إليه الأصابعَ، المسُّهُ، كيف أُدنيهِ من شفتىَّ وألعقُ

أطرافَــه، فى صــبــاحٍ قــريب ســاجـتـَـاحُ كل منازلِ شــهــوتِـهــا، أتربّصُ بالحاجياتِ التى تنتهى عند أعطافها إنْ تثنَّتْ، وتبدأ عند مفارق غُلْمتِها إنْ

دنَتْ، وتظلُّ تقيمُ على لمعةِ العين إنْ شربت شايها فى الفراندةِ أو تركت ظلَّها يتحرَّرُ منها، ويخرجُ من مشهدٍ ليخوِّضَ فى مشهدٍ

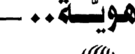
٣ اسـتطيعُ إذنْ أن أرى صـوتها وهو يعبـرُ حلقـومهـا، ويطيرُ إلـى غرفـةِ النومِ، يسدلُ كلَّ الستائرِ، بعد مسافةِ حرفين: آه تصيرُ الحقيقةُ واحدةً، والسَّرابُ سرابين، يختلطان، ويفلتُ من تحت ثقليهما، قَدَرٌ يستبدُّ إذا نَفَدَتْ ريحُه، ويلين إذا الريحُ لم تنعطفْ نحو بهوٍ ولم تنفد

٢ إنّها لم تزلْ فى يدى، لم تعدْ فى يدى

١ اسـتطيعُ إذنْ أن أرى ظلَّهـا فـوق روحى، وفـوق الحـروفِ الصَّـغيرةِ منه، وفى جسدى



عبد الوهاب الأسوانى



هويّة..



ميدان المحطة الترابيّ يتجهم فى وجهك.. نافورة على شكل زهرة اللوتس لم تر الماء منذ سنين، كأنها تمثالٍ نافورة..عمودٌ رشيقٌ تعلوه ساعة توقّفت عن عِملها مقتدية بجارتها.. أتمنّى أن يكون بيت الأستاذ ناصف عبد الرحيم قريبا من المحطة.. إن لمْ يقف بجانبك سوف يتأكد ضياعك وتتلاشى الأحلام الموشاة بماء الورد.. هاهو مقهى على الجانب الآخر من الميدان أنت فى حاجة إلى فنجان قهوة بعد رحلة القطار المملة.

- قهوة على الريحة من فضلك.

شحاز أعرج عليه قميص أزرق يعبر الشارع، لست أدرى أين رأيته من قبل، هل كان فى القطار؟

جاء النادل بالقهوة: أين شارع أسامة بن منقذ؟

- لايوجد شارع بهذا الاسم.

- تعرف شوارع البلد كلها؟

- أعرفها، لكن أمهلنى أسأل زميلى.

ابن عمك أنكرك، قال إنه لايستطيع تسليم تركة عمه لشخص لايعرفه ولم يره أحد في البلد من قبل.

ـ الشارع الذى تسأل عنه فى الخارطة الجديدة.

ـ المسافة بعيدة؟

ـ لابد من تاكسى..

ـ هل تذهب إليه بهذه الحقيبة الكبيرة في يدك؟

ـ نأسف..

ـ لماذا؟

ـ لانقبل حقائب هنا..

ـ سأفتحها أمامك.. أنظر.. ليس بها غير قميصين وبنطلون وبيجامة وفوطة وغيارات داخلية ومناديل وجوارب وهذا الكتاب.

ـ لو كان الأمر بيدى لقبلتها، لكن صاحب المقهى يمنعنا من قبول أى شيء.

ـ والسبب؟

ـ الجو غير طبيعى هذه الأيام.

هاهى اللافتات تعلن عن الكثير من الفنادق.. لوكاندة مصر.. فندق العروبة.. هوتيل الشرق.

ـ مادمت لاتحمل بطاقة شخصية، لانستطيع قبولك.

ـ يبدو أنها سقطت منى فى القطار.

ـ اعذرنا ياأستاذ، أنت لاتعرف البوليس.

الحقيبة عبء فى هذا الجو الحار، ليكن هذا الفندق الآخر. الشحاذ الأعرج يحدق فى وجهى متردداً، يبدو أنه نسى أنه أخذ منى «حسنة» منذ قليل.

ـ محال، لابد من البطاقة.

ـ سأترك الحقيبة فقط وأدفع أجرة الغرفة.

ـ ولو.. لأننا سنسجّل اسمك، وبدون البطاقة يستحيل التسجيل، لكن لماذا لاتدعها فى «أمانات المحطة»؟

أجل، هناك لايطلبون بطاقة شخصية، كيف نسيت ذلك؟

ـ لا نقبلها مفتوحة.

ـ اقبلها على مسئوليتى، أعطنى الإيصال وأنا المسئول.

أشار إلى إطار معلّق على الجوار: اقرأ التعليمات.

ليس أمامك إلاّ أن تحملها وتذهب بها إليه.. ستبدو وكأنك قادم للمبيت عنده.. الشحاز الأعرج يعبر الميدان، كادت إحدى السيارات تدهسه.

ـ شارع أسامة بن منقذ ياأسطى..

ـ فى أى منطقة؟

ـ هه؟.. آه.. فى الخارطة الجديدة.

مزارع عن يمين ويسار، نسمة حنون مضمخة بأريج الحقول تخالطها رائحة عطر.

ـ ليس لى ابن عم بهذا الاسم.

ـ اقرأ بطاقتى الشخصية.

ـ الأسماء المتشابهة كثيرة.

ـ لكننى ابن عمك فعلا.

ـ أنت من مواليد القاهرة ووالدتك من هناك، أليس كذلك؟

ـ نعم.

ـ ضع نفسك مكانى، كيف أعطى تركة المرحوم عمى لشخص مجهول؟

ـ عم عويس طاحون يعرفنى، وكذلك الأستاذ ناصف عبد الرحيم.

ـ هاهو عويس طاحون أمامك يقول إنه لايعرفك.

ـ كيف ياعم طاحون؟.. ألم تزرنا حين كنا نسكن فى بولاق؟

ـ أنا.. صراحة.. يعنى.. لا أذكر يابنى.

ـ المسألة كلها بضعة قراريط، وعلى كل حال الأستاذ ناصف عبد الرحيم يعرفنى.

ـ ناصف عبد الرحيم لايقيم فى بلدنا.

ـ أين يقيم؟

ـ كان فى عاصمة المحافظة، بلغنى أنه غادرها.

ـ إلى أين؟

ـ الله أعلم.

أتمنى ألاّ يفعل الأستاذ ناصف مثلما فعل هذا المسمى بطاحون.

ـ بصراحة مشاكل الأرض بالذات لايخلصها البوليس ولا المحاكم، لابد من عزْوة قوية تناصرك.

ـ إذا كان ابن عمى نفسه أنكرنى، أين أجد العزْوة؟

غيوم بدأت تزحف ومعها، رذاذ المطر.. دقّاته.

فوق سقف التاكسى كالعزف المرتجل.. مجموعة من البنات يسرن معا، يمسحن الوجوه المليحة من معاكسات المطر.. سامية كانت حزينة فى آخر لقاء.. لوبعت هذه القراريط لاشترينا شقة نبنى فيها

عشّنا.. نزرع الحُب فى صحراء أيامنا تنمو فيها سنابل القمح.. كيف أبيعها ولا أحد يعترف بى ياسامية؟.. شلّة الأصدقاء ضاعت منك أو ضعت منها.. غارقة فى مناقشاتها التى لاتنتهى بعد أن تمزّقت رؤاها:

ـ أحسن نظام لنا هو نظام السوق الحر..

ـ الإسلام هو الحل..

ـ نحن من العالم الثالث، لابد من الاقتصاد الموجّه.

ـ قلت الإسلام هو الحل..

هاهى مدينة سكنية بيوتها تشبه القصور الصغيرة.

هنا الخارطة الجديدة ياأستاذ.

من فضلك ياحاج، أين شارع أسامة بن منقذ؟

ـ لم أسمع عن شارع بهذا الاسم.

ـ تحرك ياأسطى لنسأل غيره.

ـ أسامة ماذا؟

ـ ابن منقذ.

لا أعرفه.

ـ من هنا يعرف المنطقة جيدا؟

أشار إلى متجر ذى أربعة أبواب فى أعلاه لافتة عريضة: التجارة العالمية الكبرى.. يجلس إلى الخزينة رجل خمسينىّ فى بدلة مبرقشة، يبدو كالطاووس المزهوّ بألوانه، معروق الوجه، أشيب الفودين، يتدلّى على صدره رباط عنق يشبه العلم الأمريكى فى خطوطه وألوانه.

ـ لايوجد شارع بهذا الاسم

ـ تعرف المنطقة جيدا؟

قال شخص يقف بجواره بلهجة احتجاج:

ـ يملك نصف الخارطة وتسأله هذا السؤال؟! تململ سائق التاكسى فى وقفته: إلى أين ياأستاذ؟

ـ لنعد إلى المحطة.

زورقك الكسيح تعصف به أمواج، تقذف به فى اتجاه صخور مدببة الأطراف.. عند خروجى من المتجر وضع شخص ذو قامة مديدة يده على كتفى: معنا لخمس دقائق.

ـ أين؟

ـ تعال وستعرف.

ـ ممكن أعرف شخصية سعادتك؟

ـ ستعرف من أنا بعد خمس دقائق، اصرف التاكسى..

أحاط بنا رجلان، أشار ذو القامة المديدة إلى سيارة مازدا سماوية تقف على مقربة من المتجر العالمى، جلست فى المقعد الخلفى، جلس هو إلى يمينى وجلس أحد الرجلين إلى مقعد القيادة والآخر بجواره، دققت النظر فى الجالس بجوار السائق، كان الشحاذ الذى يتظاهر بالعرج بقميصه الأزرق، سألنى مديد القامة عن اسمى، حين ذكرته قال هذا ليس اسمك الحقيقى، قلت لو كانت البطاقة معى لعرفت أنه اسمى، أخرج بطاقتى من جيبه وقال «مثل هذه؟» دهشت: كيف عثرت عليها؟ قال أنا الذى أوجه الأسئلة، ماسمك؟ أشرت إلى البطاقة: «اسمى مكتوب فيها»، ابتسم: «هى مزوّرة ويُستحسن ذكر اسمك الحقيقى وإلّا أجبرناك بوسائلنا الخاصة» وكانت السماء تمطر بغزارة فى هذه اللحظة، بينما المارة يهرولون فى اتجاه الحوانيت ومداخل البيوت.

ب س . جونسون*
ت : أحمد عمر شاهين

الرواية الجديدة

أن يفتتح **جيمس جويس** اول دار للسينما فى دبلن سنة ١٩٠٩ ، فهذه حقيقة ذات معنى حاسم فى تاريخ الرواية فى هذا القرن، لقد أدرك **جويس** مبكرا جدا أن الفيلم لابد أن يغتصب بعضا من الامتيازات التى كانت حتى ذلك الوقت حكرا على الروائى . فالفيلم يمكنه أن يحكى القصة بشكل اكثر مباشرة ، وفى وقت أقل وبتفصيل اكثر دقة من الرواية، كما أن الفيلم يمكنه تقديم جوانب معينة من الشخصية بسهولة أكثر وتظل دائمة أمام الجمهور ، خاصة الصفات المميزة للشخصية كالعرج، أو أثر جرح ، أو قبح أو جمال معين - ولا يمكن أن يقارن وصف روائى لمعركة بحرية أثناء عاصفة بلقطة جيدة من فيلم عن هذه المعركة، ثم لماذا على المرء الذى يريد أن يقرأ قصة ، أن يمضى كل وقت فراغه لأسبوع أو اسبوعين ليقرأ كتابا ، بينما يمكنه أن يعرف القصة بشكل أرقى فى سينما الحى فى أمسية واحدة ؟

لم تكن هذه هى المرة الأولى التى تنتقل فيها مسألة قص القصص من وسيط إلى وسيط آخر، فى الأصل كانت تلك مهمة الشعر الرئيسية، وكانت القصائد السردية الطويلة من أفضل المبيعات وأكثرها رواجا حتى عصر **والترسكوت وبايرون** ، والأخير اكتسح الأول فى أغلبية جمهوره ، فتحول **والترسكوت** ببراعة من القصائد السردية إلى الروايات ، واستمرت أعماله كأفضل المبيعات .

طبعا توافقنى على أنه ليس من الملائم أن نكتب قصائد سردية اليوم؟ مازال البعض يفعل بالطبع، لكن هذه الأعمال نادرا ما تطبع ، فإذا ما طبعت فإن كاتبها يُعتبَر «سكّة» ،؟ لكن الشعر لم يمت أثناء تطور القصة وتقدمها، فالمقطوعات القصيرة المختصرة، والحالات

*ب . س. جونسون : ولد سنة ١٩٣٣ فى إنجلترا، تلقى تعليمه فى الكلية الملكية فى لندن . كتب الشعر بالإضافة إلى الرواية ، وعمل مخرجا بالتليفزيون من أعماله : **المسافرون** ١٩٦٣ ، - **البرت انجيلو** ١٩٦٤ - شبكة الصيد ١٩٦٦ ، - **التعساء - كل امرىء يعرف شخصا ميتا** ١٩٧٣ .

العاطفية المكثفة ، بالعمق وليس بالطول ، واستغلال الإيقاع فى قصائد تعطى تأثيرها ما دامت قصيرة ، ولو طالت لأكثر من عدة صفحات تصبح مملة وغير مقروءة.

بالطريقة نفسها ستعيش الرواية وتتطور إلى إنجازات أعظم ، بتركيزها على تلك العناصر التى يمكن أن تتفوق فيها : الاستخدام المقتصد للغة، استغلال إمكانات الكتاب التكنولوجية، توضيح الفكر، فالفيلم وسيط ممتاز لعرض الأشياء لكنه فقير تماما فى أخذ المتفرج داخل عقل الشخصية وإخباره فيم يفكر الناس، مرة ثانية اقولها لقد أدرك **چويس** ذلك على الفور ، وطوّر تكنيك المونولوج الداخلى خلال بضعة أعوام من ظهور السينما.

إن تاريخ الرواية فى القرن العشرين قد شهد ، بشكل ما، مساحات واسعة من أرض الروائى القديمة، تستولى عليها وسائط أخرى عاما بعد عام، حتى أصبح الشيء الوحيد الذى يمكن للروائى أن يقول إنه مازال يملكه هو ما يوجد داخل جمجمته، وذلك ما عليه أن يكتشفه، أفضل من خوضه معركة سيفقدها حتما.

چويس هو أينشتين الرواية ، موضوعه فى **«عوليس»** Ulysses كان متاحا لأى شخص ، أحداث يوم واحد فى مكان واحد، ولكن بواسطة الشكل والأسلوب والتكنيك اللغوى صنع منه شيئا أكثر من ذلك. رواية وليست حدوتة عن أى شىء، ما يحدث فيها ليس فى أهمية الكيفية التى كتبت بها، من حيث الوسط اللغوى والشكل الذى صيغت فيه.

بالنسبة للأسلوب فإننا يمكن أن نعتبر **عوليس** ثورة. أنها عدة أساليب، فقد رأى **چويس** أن مادة بهذه الفخامة لا يمكن أن تنقل عبر أسلوب واحد، وبهذا التجديد وحده (فهناك عدة تجديدات أخرى) وقع تقدم كبير وحرية كبيرة قدمها للأجيال التالية من الكتاب.

ولكن كم واحدًا من الكتب رأى هذا التقدم واتبعه؟ قليل جدا. إنها ليست قضية تأثر بطريقة **چويس** فى الكتابة، إنها قضية إدراك أن الرواية ذات شكل متطور وليس شكلا ثابتا، ولأسباب عملية نقول إنه حيث توقف **چويس** يجب أن تكون نقطة بدايتنا، وكما قال **ستيرن** منذ زمن طويل «هل سنظل نصنع كتبا جديدة على طريقة الصيدلى الذى يركِّب الأدوية بأن يصب مادة من وعاء إلى آخر؟ هل سنظل إلى الأبد نلوى ونلوى الحبل نفسه ، إلى الأبد نسير على المجرى نفسه، على الخطوات نفسها؟».

وشهدت السنوات الثلاثون الأخيرة وظيفة قص الحكايات تنتقل إلى وسيط ثالث، وأى فرد يريد أن يرى أو يسمع قصة فإن التلفزيون يلبى حاجته، فكل ما تفعله مسلسلات التلفزيون هو إجابة السؤال «ماذا يحدث بعد؟»، فإذا كان اهتمام الكاتب الأساسى أن يحكى القصص (الأكاذيب كما سأوضح بعد قليل)، فإن أفضل مكان يفعل به ذلك لهو التلفزيون، تجهيزات أفضل وجمهور أوسع. لقد أدرك صناع الأفلام الواعون ذلك، فلم يعد المخرجون الجيدون يركزون على القصة فقط، بل على تلك الأشياء التى يستطيع الفيلم أن يقدمها وحده وبأفضل ما يمكن .

لقد استهلكت الأشكال الأدبية وانحط قدرها. انظر ماذا حدث لمسرحيات الخمسة فصول الشعرية فى بداية القرن التاسع عشر ، فلقد كتب **كيتس وشيللى**

ووردزورث وتنيسون الشعر الحر، ومسرحيات شبيهة إليزابيثية، وجميعهم، بلا استثناء، اعتبروا فاشلين، لأنهم شعراء تنقصهم الموهبة، ولكن لأن الشكل كان قد انتهى وتهلهل واستهلك، وكل ما يمكن عمله بهذا الشكل قد تم عمله بالفعل مرات كثيرة .

وهذا ما يبدو أنه حدث لنموذج رواية القرن التاسع عشر بوقوع الحرب العالمية الأولى، فلا يهم مدى جودة الكتاب الذين يحاولون كتابتها؛ لأنها لم تعد تصلح لعصرنا، إنها خارجة عن الصدد، ليست متوافقة معنا فالحياة لا تحكى قصصاً، الحياة فوضوية ومتدفقة وعشوائية، وتترك نهايات كثيرة دون حل ودون نظام. والكتاب يستخلصون القصة من الحياة بالاختيار الدقيق، وهذا تزييف، إن قص القصص في الواقع هو قص للأكاذيب، ولقد جعلني فيليب باسي Philip Pacey أرد عليه بالشكل التالي:

«قص القصص هو قص للأكاذيب . قص الأكاذيب عن الناس هو إبداع متحيز.. هو إعطاء الناس بديلاً للتواصل الواقعي وليس إنعاشا للاتصال بينهم.. والاتصال الزائف هذا هو هروب من التحدي للوصول إلى صيغ مقبولة مع الناس الحقيقيين».

وأنا لست مهتما بقص الأكاذيب في رواياتي الخاصة. الفرق بين الأدب والكتابة الأخرى هي أن الأدب يعلمّ المرء شيئا حقيقيا عن الحياة. فكيف تُنقل الحقيقة في عربة من الخيال؟ إن الاصطلاحين: الحقيقة والخيال متعارضان، ومن المستحيل أن يلتقيا منطقيا.

الاصطلاحان «الرواية» و«الخيال» ليسا مترادفين في الواقع، كما يفترض البعض حين يستخدم أحدهما بدل الآخر، ناشر رواية «شبكة الصيد Trawl» أراد أن يصنفها كسيرة ذاتية وليس كرواية، إنها رواية وأصدرت على ذلك واستطعت إثباته. إنها رواية وليست خيالا، فالرواية شكل بالمعنى نفسه الذى نقول فيه إن السونيتا شكل، وفى إطار ذلك الشكل يمكن للمرء أن يكتب الحقيقة أو الخيال، وأردت أن أكتب الحقيقة فى شكل رواية.

على أية حال، من المؤكد أن أى مؤلف يعتمد على فضول القارىء البدائى المتكاسل فى «ماذا يحدث بعد؟» ليظل ممسكا باهتمامه هو اعتراف بالفشل من جانب هذا المؤلف، ألا يستطيع مواجهة حقيقة أن ما يجب أن يجعل القارىء يستمر فى القراءة هو أسلوبه واختياره للكلمات؟ ألا يملك الروائى عزة وكرامة؟ إن السكير الذى يخبرك بقصة عن مشاكله فى حانة يعتمد على الفضول نفسه.

وحين ينظر الروائيون إلى الفنون الأخرى.. ألا يخجلون؟ تخيل كيف يُستقبل شخصٌ ما ينتج اليوم سيمفونية بأسلوب القرن التاسع عشر أو لوحة بأسلوب ما قبل رفائيل! إن ما كان طليعيا قبل عشر سنوات فى الرسم أو الموسيقى يُنظر إليه الآن كتراث لهذين الفنين، لكننا نجد اليوم أن روايات الديكنزيين الجدد لا تنال مديحا كثيرا فحسب، بل تحظى بالمبيعات والمراجعات وتؤهل مؤلفيها لاحتلال الكراسى فى الجامعة، وهذا لا يدهشنى، دع الموتى يعيشون مع الموتى.

أليس هذا الذى قلته عن تاريخ الرواية يبدو منطقيا؟ إذن لماذا يوجد روائيون كثيرون مازالوا يكتبون كما لو أن الثورة التى أحدثتها رواية «عوليس» لم تحدث أبدا؟ لماذا يعتمدون مازالوا على عكازة قص الحكايات؟ ولماذا

يظل مئات وآلاف من القراء يبلعون هذه المادة حتى التخمة؟

لا أعرف. أستطيع أن أقول افتراضا بما أن هناك كثيرا من الكتاب يقلدون روائيي القرن التاسع عشر، فإن هناك أعدادا كثيرة من القراء تقلد قراء القرن التاسع عشر أيضا. لكن ذلك لا يؤثر في المنطق الذي اتبعه ولا في طبيعة عملي في الشكل الروائي. قد يكون الأمر في النهاية مسألة تعليم أو تواصل. حين قدمت كتابي هذا إلى الناشر، ولخصت له موضوعه، قال لي إنه من الضروري أن أتكلم بوضوح وبصوت عال، إن ضجة وسائل الإعلام وباعة السوق عالية جدا لدرجة أن الصوت العالي لن يكون كافيا .

نتعلم من المهندس المعماري شيئا مهما : فمشاكله الجمالية مرتبطة بالمشاكل الوظيفية لمعماره بطريقة تجعل إنجازه النهائي دراميا، فالشكل يتبع الوظيفة كما قال **سوليفان** ، ويقول **رو** :

« كي نستخلص الشكل من طبيعة أعمالنا بوسائل عصرنا ـ فذلك عملنا ولابد أن نوضح، خطوة خطوة، الأشياء الممكنة والضرورية وذات المعنى. المهندس المعماري وحده وصل إلى ذلك بأمانة عن طريق استخدامه الواضح لمواد البناء المتاحة».

فالموضوعات في كل مكان، عامة الطوب والأسمنت والبلاستيك، وطرق خلطها معروفة وحاسمة، ولكنى أدرك أنه ليست هناك مشاكل بسيطة في الشكل، ولكن المشاكل في الكتابة، الشكل ليس هو الهدف، ولكنه النتيجة، ولو كان الشكل هو الهدف فليتبع المرء الشكلانية، وأنا أرفض الشكلانية.

لا يستطيع الروائى أن يجسد واقع هذه الأيام بنجاح، بأشكال مستهلكة. وإذا كان جادا فإنه بعمله يحاول أن يغير المجتمع نحو وضع يعتقد أنه الأفضل، وسيقيم على الأقل حالة ثابتة من الاعتقاد بتطور الشكل الذى يعمل به. وكلا هذين الجانبين راديكاليان، وهذا لا مهرب منه إلا إذا اختار الهروب.

واقعية هذه الأيام تتغير بسرعة، وقد كانت دائما كذلك، ولكن تبدو لكل جيل وكأنها تتسارع، وعلى الروائيين أن يطوروا الأشكال الأدبية التى تحتوى بشكل مقنع نوعا ما على الحقيقة المتغيرة دوما، وذلك باختراع هذه الأشكال أو باستعارتها أو بترقيعها أو بسرقتها من وسيط فنى آخر، والتعبير عن واقعهم الخاص. وليس واقع **ديكنز** أو هاردى أو حتى **جويس** .

واقعية اليوم تختلف بشكل ملحوظ عن واقعية القرن التاسع عشر. آنذاك كان من الممكن الاعتقاد بالنموذج الثابت وبالخلود، ولكن ما يحكم واقعيتنا اليوم هو احتمال أن الفوضى هى الأرجح فى تفسيرها ، وفى الوقت نفسه تجد من يبحث عن تفسير لينكر هذه الفوضى»، قال **صمويل بيكيت** الذى أعتبره أكثر المعاصرين استحقاقا أن نقرأه ونصغى إليه:

«ما أقوله لا يعنى أنه لن يكون هناك شكل للفن، إنه يعنى فقط أن شكلا جديدا سيكون هناك، وهذا الشكل من نمط يسمح بالفوضى، ولا يحاول القول إن الفوضى شئ آخر.. وتظل الأشكال منفصلة عن الفوضى، وعمل الفنان الآن هو إيجاد شكل يحتوى الفوضى».

وسواء أمكن إثبات أن كل شئ هو فوضى أو لم يمكن إثبات ذلك، فالثابت أن كل شئ يتغير، عملية الحياة

نفسها هى النمو والتحلل، بمستويات متعددة وتنوع هائل، فالتغير هو شرط الحياة، وعلى المرء أن يحتضن التغير كالموجود الوحيد أو المفروض أن يكون، التغير لا للأحسن، أو الأسوأ، بل التغير الموجود فى حد ذاته، فما إن يتأسس أسلوب أو تكنيك حتى تتلاشى أسباب وجوده أو تصبح غير مجدية.

يجب أن يكون لدينا الخيال وسعة الأفق لنفهم كيف استجاب الفنان لعصره وكيف بدا له ذلك العصر، أحيانا أشعر بنفسى محظوظا أننى أضحك على نكتة بأننى بدأت أعرف شيئا عن كيفية كتابة الرواية التالية، فالعصر قد تغير: حتى فى هذه المقدمة، فأنا أحاول أن أفرض نموذجا ما، نموذجا داخل الفوضى، لمساعدتى ومساعدتك على فهم ما أقول، لكن النظام والفوضى متعاكسان دائما، لابد أن تبدو هذه الأمور التى أقولها متناقضة، ولكن لماذا يُتوقع من الروائيين أن يتجنبوا التناقض أكثر من الفلاسفة!

لا أعرف حقيقة لماذا أكتب، أظن أحيانا؛ لأنى لا أعرف أن أفعل شيئا آخر أفضل، بالتأكيد توجد عدة أسباب لا سبب واحد، أستطيع أن أسرد بعضها وسأفعل، لكننى عموما أفضل ألا أفكر فيها. أعتقد أننى أكتب لأن لدى ما أقوله، وهو شئ فشلت فى قوله فى أحاديثى بشكل مقنع، ثم هناك الغرور، والعناد، والرغبة فى الانتقام ممن آذونى، متوازية مع الرغبة فى مكافأة من ساعدونى، الحاجة لخلق شئ يعيش بعدى (أعتبر ذلك حطام مشاعر دينية)، الفرحة بالتكنيك المحض الذى يطوع الكلمات الطموح فى نماذج من المعنى والشكل بطريقة فريدة من صنعى (على الأقل فى هذه اللحظة).

الحاجة لجعل الناس تضحك معى بدلا من أن تضحك منى، الرغبة فى تقنين التجربة والتوافق مع الأشياء التى حدثت لى والكشف عن حقيقتها، اكتب خاصة لأقوم بطقوس التعويذ، أن أزيح عن نفسى ومن عقلى، عبء تحمل بعض الألم، وضرر بعض التجارب، لتنتهى فى كتاب وليس هنا فى عقلى.

لقد تحدد ما أحاول أن أصنعه فى الشكل الروائى، من خلال المراجعات النقدية التى كتبها عنى بعض مراجعى الكتب المحافظين. ولقد ضاع السبب الذى كتبت من أجله ما كتبت، بالطريقة التى كتبت، لم يصل للكثير من الناس بأى شكل. معظم مراجعى الكتب يرون فى «التجريبية» فى أغلب الأوقات مرادفا للفشل، وأنا أعترض فى إطلاق كلمة «تجريبية» على أعمالى، صحيح أننى أقوم بتجارب، ولكن التجارب الفاشلة تظل مخبأة بعيدا، وأما الذى أختاره لينشر، فهو الناجح من وجهة نظرى، بمعنى أن هذه أفضل طريقة استطعت أن أجدها لحل مشاكل معينة فى الكتابة، وحين ابتعدت عن المألوف، فذلك لأن هذا المألوف قد فشل ولم يعد قادرا على نقل ما أود قوله، والسؤال المناسب هو عما إذا كانت هذه الوسيلة تأتى بالنتائج المرجوة منها أولا؟ وهل تحقق ما استخدمت لتحقيقه؟ ولأية درجة كان البديل أقل كفاءة؟ وهكذا ففى كل طريقة استخدمتها كان هناك تبرير أدبى وتكنيكى، ومن لا يقبل هذا فهو ببساطة لم يفهم المشكلة التى كان يجب أن تحل.

لا أعتزم أن أتعمق فى الحديث عن الأسباب التى دفعتنى لاستخدام كل هذه الوسائل، ليس لأن الروايات ينبغى أن تتكلم عن نفسها، وأنها واضحة بدرجة كافية لمن يفكر فيها ، دعك من أن يكون متعاطفا ومتفتحا

تجاهها ، لكنى سأذكر بعضا منها ، وأتحدث بالتفصيل عن رواية «التعساء» The unfortunates لأن شكلها هو الذى يبدو أكثر تطرفا.

رواية «المسافرون» Travelling People سنة ١٩٦٣ فيها مقدمة شارحة تلخص كثيرا من تفكيرى بالشكل الروائى:

«كنت جالسا باسترخاء فى كرسى من خشب الخيزران . من صناعة القرن الثامن عشر الصينية ، بدأت أتأمل بشكل جاد بالشكل الأدبى الذى سأكتب به. واستعدت بسرعة النتائج التى وصلت إليها فى تأملات سابقة فى الموضوع نفسه. رفضى للدراما لقيودها الكثيرة ، والشعر غير مقبول فى الوقت الحالى وفى المجال الذى أحاوله، أما الراديو والتلفزيون فكل منهما يتطلب وسطاء كثيرين بين الكاتب والجمهور، والاختيار الأخير هو الرواية لأنها الشكل الذى يملك أقل القيود وهى أقرب للاتصال بالجمهور الكبير.

ولكن ما نوع الرواية التى أريدها؟ بعد قليل من التفكير، قررت أن أسلوبا واحدا لرواية واحدة تقليد أستاء منه كثيرا. إنه يشبه تناول وجبة من الطعام كل صنف فيها طبخ بالطريقة نفسها . وفكرت بملاحظات د. جونسون حول جمهور المسرح ، بأن كل فرد فى الجمهور يكون واعيا بأنه يجلس فى مسرح. وأن هذا يمكن أن ينطبق على قارئ الرواية الذى يعرف بالتأكيد أنه يقرأ كتابا ولا يفعل شيئا آخر، ومن هذا استنتجت أنه ليس فقط مسموحا للمؤلف بعرض آلية الرواية على القارئ، ولكن لو فعل ذلك فإنه يقترب أكثر من الواقع والحقيقة، وهو ما ينقض مقولة القدماء «الفن هو إخفاء الفن» وحين تتبعت هذه الفكرة أدركت أنه من الأفضل أن يكون هناك فاصل بين كل فصل وآخر؛ أتوقف فيه لأتحدث عن الرواية وعن الآراء المختلفة التى أحملها إذا كان ذلك ضروريا، وفيها يمكن الأخذ فى الاعتبار المسائل التقنية ومقتطفات من كتّاب آخرين مناسبة للحال، دون تدمير شك القارئ فى عدم اليقين الذى لم يكن قد حاوله .

. ولابد أن أصر على أن أقود القارئ للاعتقاد بأنه لا يفعل شيئا سوى قراءة الرواية. وقد لاحظت بضيق المغالطات البالية التى مارسها روائيون عديدون خاصة من الطبقة الشعبية على قرائهم، لا سيما فيما يتعلق بالاستطراد حيث يقاد القارئ برغبته واستعداده إلى الضلال . فى روايتى لابد أن يكون الأمر واضحا بهذا الخصوص، ولدى القارئ الحرية الكاملة فى الاختيار، أن يقرأ أو لا يقرأ ما يراه استطرادا. وهكذا رسمت طريقة بناء روايتى بشكل عام وفكرت بالفعل فى الشروع بكتابتها.

«المسافرون» تستخدم ثمانية أساليب منفصلة لتسعة فصول، الفصل الأول والأخير يشتركان فى أسلوب واحد لإعطاء الكتاب وحدة دائرية داخل الموضوع. هذه الأساليب تشتمل على : مونولوج داخلى ، رسالة ، فقرات من صحيفة ، وسيناريو فيلم وهو يصور طريقة كتابة الرواية بشكل نموذجى، كان الموضوع مهرجانا احتفاليا فى ناد ريفى يضم عددا كبيرا من الشخصيات، واستخدمت التكنيك السينمائى بالقطع السريع من مجموعة إلى أخرى، إنه بالطبع ليس فيلما لكن الطريقة تستدعى ما يعرفه القارئ كتكنيك سينمائى.

كما وجدت أنه من الضرورى العودة إلى البدايات الأولى للرواية فى إنجلترا، وأنا مدين بالصفحات السوداء فى هذه الرواية، لرواية «ترسترام شاندى» ولكنى طورت الوسيلة لأبعد مما استخدمها «ستيرن» لأشير إلى وفاة الشخصية. إن الفصل الخاص بذلك هو المونولوج الداخلى لرجل عجوز عرضة لنوبات قلبية، وحين يصبح فى لا وعيه، فهو لا يستطيع أن يشير إلى ذلك بوضوح عن طريق الكلمات، فى البداية استخدمت نموذجا عشوائيا باهتا للإشارة إلى اللاوعى بعد النوبة القلبية، ثم نموذجا منظما باهتا للإشارة إلى النوم أو إلى اللاوعى الذى يؤدى إلى الاستيقاظ، ثم استخدمت الصفحات السوداء تعبيرا عن الموت. وحيث إن الرواية «المسافرون» فيها جزء حقيقى وجزء خيالى، فهى تحيرنى الآن ولن أسمح بإعادة طباعتها برغم أننى مازلت سعيدا بأن طريقة كتابتها جاءت بنتائج جيدة. لقد تعلمت الكثير من خلالها، أقله أننى تعودت أن أقطع بذهنى أشواطا بعيدة من التفكير دون أن أضطر لاستهلاك أكوام من الورق لأتحقق من أن شيئا ما سيؤتى نتائجه.

واكتشفت ما يجب عمله فى رواية «البرت انجيلو Albert Angelo» سنة ١٩٦٤ للتغلب على مرض الكتاب الإنجليز بالمعادل الموضوعى، ولأقول الحقيقة مباشرة من وجهة نظر ما يراه الشخص، فى شكل رواية وأسمع صوتى الضئيل الخاص، وثانية كانت هناك طرق أستخدمها لحل المشاكل التى واجهتنى، واعتبرت أنه لا يمكن التعامل معها بوسائل أخرى فمثلا لكى أنقل درسا معينا يلقيه مدرس على تلاميذه، قسمت الصفحة إلى عمودين، الأفكار تدور بذهن المدرس وهو يلقى درسه توضع فى العمود الأيمن بخط مائل، ويوضع على الشمال حديثه وحديث تلاميذه بشكل روائى: طبعا من الواضح أن القارئ لا يمكن أن يقرأ الاثنين معا، لكن حين يقرأهما كليهما سيرى أنهما يسيران معا وفى الوقت نفسه، ويقدمان أيضا ما يدور فى نفسه آنذاك. وحين يجد البرت «كارت الحظ» فى الشارع، فالوصف هنا يبعدك عن الحقيقة، وإذن لابد أن تعيد إنتاج الحادثة، وتكشف عما سيقع، لا توجد طريقة أقرب إلى الحقيقة وأكثر تأثيرا من أن تقطع جزءا من الورقة فى الصفحات التى تقدم الحادثة بحيث يمكن قراءتها فى مكانها الحقيقى ولكن قبل أن يصل القارئ إلى ذلك الموضوع.

رواية «شبكة الصيد» Trawl سنة ١٩٦٦ كلها مونولوج داخلى تقديم لما يدور داخل العقل - عقلى - طبعا فى لحظة يتغير الموضوع ويتقدم ما تفكر به، والمشكلة الفنية الحقيقية الوحيدة التى واجهتنى هى كيفية تقديم قفزات العقل الداخلى من موضوع لآخر، وأخيرا قررت اتباع طريقة الفصل بمسافات ٣ مللم، ٦ مللم، ٩مللم، وحتى لا يختلط الأمر بين هذه الفراغات وبداية الفقرات فقد وضعت فيها نقطا فى مستوى العلامات العشرية، وأشك الآن إذا كانت هذه النقط ضرورية، ولتعويض القارئ عن عدم وجود الفراغات الخاصة بالفقرات التى تعطى لعين القارئ بعض الراحة. فإن طول الأسطر قد قُصر مما أعطى الكتاب شكلا طويلا.

إيقاعات اللغة فى «شبكة الصيد» حاولت أن أجعلها توازى تلك الإيقاعات التى للبحر، بينما استخدمت الشبكة استخداما كبيرا كاستعارة للطريقة التى يعمل بها اللاوعى أو يظهر أنه يعمل بها.

اللحظة التى خطرت ببالى رواية «التعساء» (١٩٦٩) كنت فى محطة سكة حديد نوتنجهام، ذاهبا لتغطية

مباراة كرة قدم لجريدة «الاويزروفر» وهى مبارة عادية لا شئ خاص فيها . ولم أفكر فى المكان الذى سأذهب إليه، خاصة وقد اعتدت الذهاب كل يوم سبت إلى مدينة مختلفة لتغطية مباراة ما، فتعودت على آلية السفر والوجود فى مكان غريب، لكن حين صعدت سلالم تلك المحطة من الرصيف إلى صالة الدخول. صُدمت بمعرفتى لهذه المدينة وبشكل جيد. إنها مدينة كان يعيش فيها صديق حميم لى، ساعدنى فى عملى حين تخلى عنى الجميع، وعاش فيها حتى موته المأساوى فى سن صغيرة قبل سنتين بفعل السرطان. إنها المرة الأولى التى أحضر فيها إلى المدينة بعد وفاته، وطوال فترة بعد الظهر التى قضيتها هناك، عادت إلى ذاكرتى كل تفاصيل ما عملناه معا، وتداخل الماضى الميت بالحاضر الحى فى ذهنى وأنا أغطى هذه المباراة. وأدركت فيما بعد ظهر ذلك اليوم انه لابد أن اكتب رواية عن هذا الرجل «**تونى**» وموته المأساوى بلا هدف وتأثيره علىّ وعلى من عرفوه.

كانت المشكلة الفنية الرئيسية فى رواية «**التعساء**» هى عشوائية المادة، الذكريات عن **تونى**، وتقرير مباراة كرة القدم الروتينى، الماضى والحاضر منسوجان بطريقة عشوائية كاملة، دون ترتيب زمنى، وهذه هى طريقة عمل العقل ولأسباب واضحة كان على الرواية أن تكون أقرب ما يمكن لما حدث فى عقلى خلال ثمانى ساعات بعد الظهر ذلك السبت المعين.

هذه العشوائية كانت فى صراع مباشر مع الحقيقة التكنولوجية للكتاب فى شكله المعروف، فالكتاب يفرض نظاما ما على المادة، نظام الصفحات فى تتابعها، فكرت فى حل لهذه المشكلة بألا تجمع فصول الرواية فى مسلسل صفحات متتابعة كما يكون الكتاب عادة، ولكن توضع الفصول «مفرّطة» فى علبة كرتونية، كانت الفصول مختلفة الأطوال، بعضها وكان ثلث صفحة والبعض الآخر اثنتى عشرة صفحة وقد رقمّ كل فصل على حدة.

الهدف من هذه الوسيلة بعيدا عن الفصل الأول والفصل الأخير اللذين أشرت إلى أنهما كذلك، أن تصل الفصول إلى القارئ بنظام عشوائى، ويمكنه قراءتها بأى ترتيب يريده. وإذا تخيل أحد أن الناشر أو أى قارئ سابق قد رتبها بنظام معين، فباستطاعته أن يعيد ترتيبها بأى شكل يريد، وقراءتها بالترتيب الذى اختاره. وهذه طريقة. استعارية ملموسة للعشوائية ولطبيعة مرض السرطان.

وأنا لا أعتقد الآن، أو حتى أنذاك أن هذه الطريقة قد حلت المشكلة تماما، فطول الفصول كان تعسفيا، حتى الجمل المنفصلة أو الكلمات المنفصلة تكون تعسفية بالمعنى نفسه، لكنها لا تزال الحل الأفضل لنقل عشوائية العقل، بدلا من النظام المفروض لكتاب مجلد متتابع الصفحات.

كان يهمنى بالدرجة الأولى حول رواية «**التعساء**» هو أن أستدعى بدقة، قدر الإمكان، ما حدث، لأننى لا اريد أن أظل أحمله فى ذهنى فترة أطول، كما أننى اردت أن أفى «**تونى**» حقه قدر ما أستطيع، ثم الحاجة لأن أتواصل مع نفسى وأنفس مشابهة مرت بى بقدر ما تسمح به الظروف، مع أشياء ا[illegible]م بها بعمق، مما يعنى أن الرواية ستوصل تلك التجربة للقراء.

سـاعـود للقـراء والتـواصل مـعـهم حـالا، لكن هناك روايتين تمثلان تغـيـيرا فى الاتجاه، مع أنهمـا جـزء من الكل، كـالكوع المتصل بالذراع، لكنهمـا تـأخـذان طريقـا اخـر «منزل آلام عـادية ٧١» و «والمدخل المزدوج لكريستى» جاءتنى فكرتهما وأنا أكتب «المسافرون». ولقد ناقشتهمـا مع تونى - ولكن الروايات الثلاث التى تلت «المسافرون» اعترضت كتابتهما، بالإضافة إلى أنى احبطت من رواية «بيت الآم» حيث بدت صعبة فنيا، ما أردت أن أعـبـر عنه فى هذه الرواية، هو مـجـمـوعـة من الأحداث فى بيت للمسنين، تقدم من خلال عيون ثمانية من هؤلاء المسنين، نظرا للتـشـوهـات والعـجـز المتنوع للسكان فـسـتـبـدو هذه الأحـداث للقـارئ العـادى «غيرعادية»، وفى النهاية ستكون هناك وجهة نظر مديرة المنزل، وكما هو واضح فهى عـادية، وبالتالى فـالأحداث نفسها ستُرى عادية آنذاك بالمقارنة. الفكرة هى أن تقول شيئا ما عن أشياء ندعوها «عادية» أحيانا «وغير عادية» أحيانا أخرى الصعوبة الفنية أن تجعل الشئ نفسه طريفا ومهما تسع مرات، وهى المرات التى سيوصف بها الحدث.

بحلول عـام ١٩٧٠ فكرت بأنى لو لم أنفذ الفكرة الآن فلن أنفذها، وهكذا جلست لهـا، واسترحت حين وجدت العمل يسير بيسر.

وخصصت لكل شخصية إحدى وعشرين صفحة، وكل سطر فى كل صـفـحـة يقـدم اللحظة نفـسـهـا عند الشخصيات الأخرى، وهذا يعنى هامشا على اليمين غير مبرز ، وقد تخيل أكثر من مراجع للعمل أن الكتاب شعر وقد نالت مديرة المنزل صـفـحـة زائدة حيث أوضحت فى هذه الصفحة أنها:

لعبة أو تلفيقة من المؤلف - فأنت تعرف أيها القارئ أن هناك كاتبا وراء كل ذلك ولا أريد أن أخدعك. ولا يجب أن يوجد من يخدعك.

فى رواية «المدخل المزدوج لكريسـتـى» جـعلت القارئ واعيا جدا أنه يقرأ كتابا وأن المؤلف يخاطبه حول الرواية.

فكرة الرواية تدور حول شاب تعلّم القيد المزدوج فى حساب الدفاتر، يبدأ فى تقديم معرفته للمجتمع والناس، حين خذله المجتمع، بدأ هو نفسه يخذل المجتمع لكى يوازن دفاتره، الشكل يتبع الوظيفة، فالكتاب مقسم إلى خمسة أجزاء ينتهى كل جزء بصفحة حسابات يحاول فيها «كريستى» أن يقيم توازنا مع الحياة.

أنا فى الواقع لا أستمتع بوصف العمل أكثرمن ذلك، فالكتاب هناك كى يُقرأ، وكتاباتى الكثيرة حول التكنيك والشكل هى تحـويل للنظر عـمـا تدور حـوله الروايات، ومـاذا تحـاول أن تقـول، وأشـيـاء مـثل طبـيـعـة اللغـة المستخدمة فيها، وحقيقة أنها كلها تحتوى شيئا فكاهيا وأن ثلاثا منها قصدت أن تكون طريفة جدا بالفعل.

يقـال غـالبـا إن القـراء يواصلون قـراءة الرواية لأنها تسـاعدهم على أن يدربوا أخيلتهم، على عكس الفيلم أو التليفـزيون، وأن ذلك أحد أسـبـاب جـاذبيـة الرواية عندهم، فـهم يتـخـيلون الشـخـصـيـات بالطريقـة التى يريدونها، ولكن ذلك لا يصلح مع رواياتى، ومن تَتَبُّع ما سبق أن قلته يجدْ أننى أريد أن أعبر عن أفكارى بحيث لا أترك إلا مساحة ضيقة جدا لأى تفسير فى الواقع أود أن أذهب إلى أبعد من ذلك وأقول لو استطاع القارئ أن يضع خياله الخاص على كلماتى، إذن فإن تلك القطعة من الكتابة تعتبر فاشلة، فأنا أريده أن يرى رؤيتى، لا أن

يرى شيئا يستحضره من خياله الخاص، كيف يفترض أنه سينمو إذا لم يعترف بأفكار الآخرين؟ إذا أراد أن يفرض خياله فليكتب رواياته الخاصة، وقد يُظن أننى أقصد بهذا «**القارئ الضد**» anti- reader، لكن لو فكرنا إلى مدى أبعد ، فسنجد أن ما أفعله فى الواقع هو تحدى القارئ لأبرهن على وجوه الخاص بشكل ملموس بقدر ما أبرهن على وجودى بفعل الكتابة.

أعترف أن اللغة أداة غامضة وغير دقيقة لنحقق بها الدقة، فالكلمة الواحدة لها معان مختلفة لكل فرد، لكن ذلك خارج عن إرادتى ولا أستطيع السيطرة عليه، أنا أستطيع فقط استخدام الكلمات لتعنى شيئا محددا لى، وهناك الأمل وليس التوقع، فى أنها ستعنى الشىء نفسه لأى شخص آخر.

وذلك يوصلنا إلى السؤال: لمن اكتب؟ دائما ينتابنى الشك فى الكتاب الذين يزعمون أنهم يكتبون لجمهور معين، كم رسالة أو مكالمة تليفونية تلقوها من هذا الجمهور حتى يمكنهم معرفته ليكتبوا له؟ قليلون جداء أعرف ذلك من تجربتى فقد سألت الكثيرين عن ذلك. إننى شخصيا وقد نشرت دستة من الكتب قد تسلمت خمس رسائل من قراء عاديين، لم يسبق لى أن عرفتهم، ثلاثة منهم عنفّونى بشكل بذىء لأننى نشرت كتابا كانوا على وشك كتابة واحد مثله.

غير مأساة رواية «**المسافرون**» فأنا اكتب بالضرورة لنفسى، والإشباع يكون كله تقريبا لنفسى، وكل ما آمله أن توجد قلة مثلى من الناس، يرون ما افعله ويفهمون ما أقوله ويستخدمونه فى أهدافهم الملتوية. ومع ذلك يجب الا يكون الأمر كذلك أعتقد أن من حقى أن أتوقع من معظم القراء أن يكونوا متفتحين نحو العمل الجديد، أن يكون هناك جمهور فى هذا البلد على استعداد لمحاولة الفهم والتعاطف مع أولئك الكتّاب غير المصفدين بأغلال التقاليد ومع ما عملوه ويحاولون عمله.

إن المرء يدرك حين يرى التقاليد الأوربية العامة للطليعة الأدبية، كم هى زائفة ومحبطة ثقافة الكتاب العامة فى هذا البلد، لا يوجد الكثيرون من الكتاب الذين يكتبون كما تستحق الكتابة أن تكون، دعك من كتاب الرومانسية والرعب والروايات التقليدية المستقيمة (وهى ليست كذلك بل هى ملتوية).. قد يجدر أن أشير هنا إليهم، **صمويل بيكيت** (بالطبع). **جون برجر، كريستين بروك روز، بريجيد برونى، انطوانى بيرجن، الان بينز، انجيلا كارتر، إيفا فيجن، جايلز جوردون، ويلسون هاريس، راينر هيبنستال، ايفين هستى، ماوليد روبن راى، آن كوين، بينولوبى شاتل، الان سيليتو** (من كتابه الأخير فقط) **ستيفان ثيمرسون،** ومن الواعدين **جون ويوى، وهيثكوت وليامز** لو كتب رواية.

وإذا تخيل شخص ما (**هو اوهى**) أننى تجاهلته بعدم وضع اسمه ضمن الأسماء التى ذكرتها فيمكن أن يكتب اسمه فى السطر الخالى التالى:

....

ويتلطف ويعلمنى بالمواصفات الى جعلته يتخيل انه كاتب طليعى. هل نحن مهتمون بالمجاملة!

وصفت **ناتالى ساروت** الادب ذات مرة بأنه سباق التتابع عصا الحداثة تمر من جيل إلى جيل، الغالبية

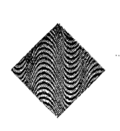
العظمى من الروائيين البريطانيين سقطوا فى السباق، وظلوا جامدين، أو تراجعوا، أو حتى لم يعرفوا أن هناك سباقا «من أصله».

معظم ما قلته قد قيل من قبل بالطبع، لا شئ جديد، ربما فيما يتعلق بالسياق والتركيب، والذى لا افهمه لماذا يرفض الكتاب البريطانيون ما أقوله ويتعالون عليه؟!

صحيفة يومية قومية (أعترف أنها ذات آراء رجعية) أعادت نسخة «المسافرون» التى أرسلت إليها لكتابة مراجعة لها، بحجة أن بعض صفحاتها سوداء (هى فى الأصل كذلك)، ورجال الجمارك فى استراليا صادرواروايةة «البرت انجيلو» (فيها قطع على شكل مستطيلات فى الصفحات) وأصروا للإفراج عنها أن يروا البذاءة التى كانت مكتوبة مكان القطع، وكانوا مقتنعين تماما بأنها كانت موجودة، فى إحدى مكتباتنا الكبرى وجدت رواية «شبكة الصيد» فى قسم صيد السمك !!



حلمى سالم



بهلول سقط المتاع

أراه تحت مجهرٍ
والفصولُ تعطى لبعضها الرايات،
كان هو الذى أشاع فى وكالة الغوث:
«حبيبتى تنام فى الصقيع
وتلعقُ الفتات من موائد القمارِ والصخبْ
وفى المساء
تغسل الثيابَ والنهود فى البحيرة العقيم»
كان عنوانُ الخطى ، «الحبُّ فى الملاجئ القديمة».
حينذاك: كَفَّ الخديويّونَ عن رَمْى الرصاص،
وعادت إلى الهناجر الطائراتُ،
داخت سُمسمية الغزالىّ فى منازل الأربعين،
وأزهرت مواخيُر: «خطوةً خطوةً»،

(راجع: عبد المنعم رياض ومحمد حمام)،
فأنهى الفتى كلامَه عن الملاجئ القديمة:
«تخاف فى الظلام عودة النهار
تخاف فى النهار عودة الظلام
ضريرة تنام فى الصقيع»
والفصول تعطى لبعضها الرايات.
مقرفصٌ وراءَ معمل الإحصاء بعد سُقْيا،
يقصُّ: أحدوثة الجسدين المتماسين،
يبدأ الإثبات بالنفى:
«لا الأشجارُ أشجارٌ ولا الماءُ ماء
هذه تجليات الدماء»
كان طبيبُ النساء مسترِيباً فى حيائى،



لكنه أوصى بالمضاد وڤيتامين باء، ومال فى أذنىٌ:
تحت المخدِّر غمغمت: من البحرِ إلى النهر،
هذه تجليات الدماء: الأخضرُ الذى يمجِّدُ الفخدين،
بعد سُقْيا وراء مائه يستهيم:
«قال للبحر بحرٌ:
يابحرُ عندى مراةٌ ثقيلةٌ،
كالسفينة التى تحمَّلتْ بالقناطير من مُرٍّ وكَمُّونْ
يابحر عندى مراةٌ
تنضو ثيابَها إذا ماعلا موجى الحنونْ»
هو مولعٌ بالقافية التى تقبض الإنس،
وهائمٌ بأن تدورَ فى قُطْرِها البلاغات،
فلاحظ المشخِّصونَ أن ماءَه كثيرٌ،
وأن رمزَه الغلابَ: إيروس،
كرَّرَ الذى باشره خلفَ ملحق الآداب:
«عندى مراةٌ ممدودةٌ على قبّتى الداكنه
يابحرُ: إنها ساخنه»
وعاودَ الحنين للبدايات،
فى ختام البئر جاءَ اعترافُه الذى سيبقى فى خطاه
منذ أول القوس حتى تكسّرتْ النصال:
«أردت أن أنمقَ الكلام عن عيونها أبَتْ
لأنها ترى فؤادى الكذوبَ خلف رونقِ القناع»
هل كان عبد الصبور نائماً فى الحبْر؟

(راجعْ: كان صاحبى مثقفاً لا ذرِبَ اللسان
وعاطفاً لا عاطفيا)

أغنيةُ الفتى فى الإعتام وحيدا:
الشجرة التى طوّفتْ على الدور طوّفتْ على البدنْ
الشجرة التى تقمّصتْ خضرة الشجنْ.
هكذا دخلتْ الشجرة النصوصَ كلَّهَا،
منذ كشفتْ بنتُ الريماوىّ له طَيَّةً وراءَ طَيَّةٍ،
فلا تعجبْ إذا شهدتَه بعد عشرين فسحةٍ
يخطُّ فى «تختة السادسة»:
«فى كاملِ عُدَّته هبطَ إلى الكَى/تساهيل/
وفى كامل عُدَّته ذَرَتْه الريحُ إلى صَدَقات»
هى التى لقَّنتْه مَسَرَّةَ البوّابات،
ومكَّنَتْه من شَرْقها خلفَ جابرِ بن حيَّان،
لهذا رأى مارأى:
هذه الأعضاءُ التى أرَّقَتْ فضائى،
ورمى عند المطافئ السؤال:
من تُرىَ يَفُكُّ أعضائى
ويرمى على كلِّ قُبَّةٍ فى الأرض عضواً؟
(شَرْحُ جابرِ بن حيَّان:
عطفةٌ بها بيتُ محبوبى،
وبها بيتُ المباحث)

لعله خارجٌ من أسى: فى سبيل التاج،
فانا أراه تحتَ مجهرٍ،
وأرى الفصولَ تعطى لبعضها الرايات،
لعل خايلَتْه أحلامُ مهجريِّينَ فاستفتح الشَّرْخَ بالشرخِ:
«أخافُ سُمُّكَ الخفيُّ ياعشيقى القديم
بليلة ثيابُها وراءَ حائطٍ بعيد
أتخجلين من صديقك الوحيد؟»
لعلك انتبهت للبَلِّ والبليلِ ومبلولة؟
فرطُ ماءٍ فى فرطِ صحراءَ،
لعله إذ أرتْه بنتُ عبد الله خَسَّها خلفَ الشواديفِ صاح:
«المرأةُ الكتلةُ / المرأة المسافه
هذه غيبوبة الكثافه»
لعله إذ تشاكل عليه النَّصُّ والأوراكُ كان مأسوراً
بفَهْدِ الأوائلِ،
ولعلها التى باعت قرطَها بالبَخْسِ،
لكى يُخرجَ الفتى رُغاءَه بين دفتين.
(راجع: حبيبتى مزروعةٌ ـ
القاهرة ـ
رسوم: محمد بغدادى ـ
دار سامى بلاظوغلى).
لعل من تراب هذه المطارحات جاءت:
أغنية المرأة فى الإعتامِ وحيدةً:

أنا التى أكملت نارى على نارى،
خذوا على الفروع سُرَّتى على الفروع
خذوا حشاىَ بين الجمر والرماد.
مغزاكَ كادَ يستبين:
فرطُ ماءٍ فى فرطِ صحراءَ،
فلعلك انتبهت لاقتران الحبِّ بالقلم السياسىِّ،
واقترانِ الشِّعرِ بالمخابرات.

زارتْنى اللحظةُ التى أشجاه فيها رسمُه،
مَشَتْ عليه مباخرُ الشبَّات،
خضَّتْه فاسوخةُ الأنثى خَضَّ قادرةٍ،
إثرَ تلاطف الحاجات بالحاجات،
فاستوى الرملُ فى زراعة الحياض،
زارتنى اللحظة التى انجلى بها طِلَّسمُ أطرافه،
فحيًّا فقيرٌ نفسَه:
«جسدى على الشبابيك والبلادْ
جسدى مقابلٌ للبلاد»
عشرون حولاً ستكرُّ
قبل أن تمشى علىَّ رَحْبةُ الحوض،
أمَّا منازل الأربعين فهى بلادُ التى مالها بلدٌ

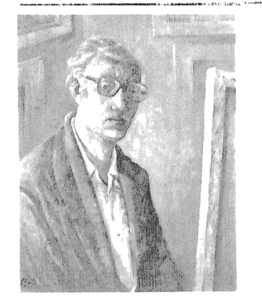
أسموه السبعينىَّ ولايزال يحملُ اسمَه،

سيقول له جمعُ سهمٍ: وارِنى عن اسمى،
(اصطيادٌ من النِّفرىِّ الذى سيغدو بديلى)
لكنه ظلَّ مكبلاً بالوصف،
فاختار من منتهى المتماسِّين هذه التقاطعات:
كان فى الثلث الأخير من كل عتمةٍ يجىء /
يضيع فى تنفُّسى وفى صريرى/
يكلم الأعضاء كلاما/
ينحنى وينفردُ/
يلصق الجسمَ فى جذع نخلةٍ/
ثم ينتفى فى الهزيع/
وكنتُ حينها أمتلى فحيحا
(دلالة الفحيح:
فيه من وصلٍ ورُقْيةٍ،
فيه من تلاطمِ الفاءات بالحاءات،
وفيه من ثعابين جُحْرٍ)
لايزال يحمل اسمَه،
وعلى صفحة المُخِّ: كارُو وربطةُ البرسيم،
وأبى يغازلها خلفَ المنحلِ البلدىِّ،
تدخل الأختُ بالشاى غِبَّ انفكاكِ أزرارِ القميص،
فيدارى افتضاحَه بالحديث عن سمادِ الأرز،
وينتقى من جرابه هذه التوافقات:
كبقرةٍ لوَّابةٍ كانت تجىء/
تصفُ فوق أغصانى لعابَها/
تخطو خطاها الحلوب/

وهى من قارورةٍ نحاسيّةٍ تشربُ/
ثم تبخ فى الأشياء ماتشربُ/
وتنتفى فى الهزيع/
فكنت حينَها أمتلى فحيحا
(دلالةُ الفحيح:
ينطوى على اللدغ،
ويعنى الاحتضار والاحتضانَ،
ويشير - من ضمنٍ - إلى نظامِ الرُّىِّ)
هكذا لازمتْه البقرةُ:
فمَرّةً هى قراريطُ الجدِّ: همزةُ الوصل بين البذور والفأس، ومرّةً هى الشهوةُ الخامُ إذا ترامتْ على الأسرَّةِ المساحاتُ،
ومرّةً هى التى كان مستهلَّها:
«ألف لام ميم، ذلك الكتابُ لاريبَ».
(عشرونَ حولا ستكرُّ
قبل أن تسترنى بقرةٌ فى شرفةِ الأوديون)
شرفةُ الأوديون: مكانٌ يعوَّلُ عليهِ لأنه مؤنثٌ.
(ارجعْ إلى بديلى).

تناولنا حِلبةً فى صالة المحفل النسائى
وفوقنا الفصولُ تعطى لبعضها الرايات،
عَلَّقنا على ابيضاضِ السالفَيْن،
ودسستُ بين أوراقها: دهاليزى والصيف،
(بكائيتى على رحيلها بعد رفع اللجوء،
بدايتها: للفحيح الغامض فى قلبى

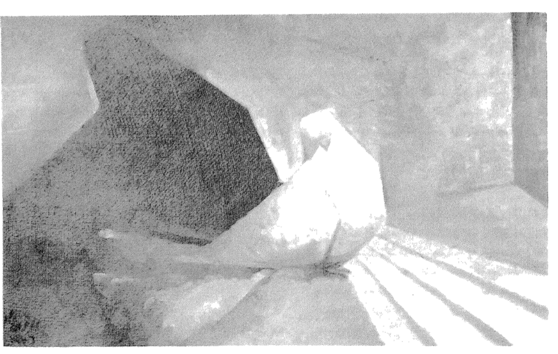
ونهايتها: أختفى فى: لكم.
راجعْ: دهاليزى ـ الريس ـ ١٩٩٠)
زدْنا حلبةً وأوضحتُ: خرجتْ من يدىَّ بعد هَبَّةِ الجائعين،
كأنني أردتُ اقترانَ النَّصِّ بالسَّمنِ والغاز.
ـ عيناك مازالتا جميلتين.
ـ هل عذَّبوك فى العَبْدلى؟
ـ انتِ التى استطبتِ الوداع
ـ أزهرتْ مواخيرُ: خطوةً خطوةً.
لم اسألْ: أتذكرين رقصة: يادَلّعْ دَلّعْ؟
لم تسألْ: أما زال جرحُكَ تحتَ ترمسِ الصدر؟
لذا رأيتُه تحت مجهرٍ يكتب:
«الفتى: شعرُ صدره حديقة،
الفتاة: نهداها قاربان»
ماكلُّ هذه النهود في الصفحات يابنَ زاهية؟
(معاني المفردات:
الصُّيف ذو الوطء: جنونٌ أوله ثقبُ إبرةٍ،
وآخِرُه: زلْتْ.
رَفْعُ اللجوء: هاربٌ من الهاشميِّين فى مصرَ
اعتقه الهاشميون.
هَبَّةُ الجائعين: رَجَّةُ الروح.
العَبْدلي: مربَّعُ التوقيف في بلادِ العرب).
هل كان مستطاعاً:
أن يلتقي الهاشميُّ والهامشيُّ؟
أو أن يلتقي الشَّرْعُ والشَّعْرُ؟



عبد المنعم القصاص أناشيد الوطن

صلاح أبو نار

صورة شخصية ١٩٧٩



نكسة ١٩٦٧ رسمت سنة ١٤٧٦

ولد الفنان عبدالمنعم القصاص عام ١٩٢٦، وفى عام ١٩٥٣ تخرج من كلية الفنون الجميلة: وقبل تخرجه بدأ العمل فى الصحافة كمخرج فنى ورسام، وتنقل بين صحف عديدة حتى استقر فى الأهرام. وأقام الفنان معارض خاصة كثيرة، بين القاهرة والإسكندرية وبيروت وتونس وعدن، ومنذ ١٩٥٦ وهو يشارك فى المعارض المصرية الجماعية.

ذلك هو الجانب العام من سيرة الفنان، وإذا أردنا أن نضع أيدينا على ما يميزه فسوف يكون مدخلنا إلى ذلك تاريخين: ١٩٥٦ و١٩٨٢. العام الأول هو عام العدوان الثلاثى. فى تلك الفترة كان القصاص فى بور سعيد المحتلة، يشارك فى المقاومة الشعبية ويسهم فى إصدار جريدة «المقاومة». والتاريخ الثانى هو عام اجتياح القوات الإسرائيلية للبنان وحصار بيروت والمقاومة الوطنية البطولية. وفى تلك الفترة كان القصاص فى قلب بيروت، يشارك فى المقاومة الشعبية ويسهم فى إصدار جريدة «المعركة». وتمثل الواقعتان مدخلنا لتمايزه كفنان، وهو نفس ما يميز إتجاهًا كاملاً فى الفن التشكيلى المصرى، يضم بين صفوفه على سبيل المثال: إنجى افلاطون وحامد عويس وحامد عبدالله ومحمد هجرس وحسن فؤاد ومحمد حجى.

١ - ترانيم للعمل : ١٩٦٣

فى الستينيات كان الفنان يعمل فى مؤسسة الأهرام، وفى عام ١٩٦٣ انجز مجموعة لوحات من أهم أعماله، صور فيها عمال الطباعة فى عملهم اليومى، ويمثلها هنا عملان: **«أمام المكبس»، «إلى المكبس»**.

تفصح تلك اللوحات عن عاطفة جياشة، فيها حب دافق للبشر وصلة حميمة بهم. أغنية محملة بالشجن والحزن الشفيف، تتغنى بالعمال فى عملهم الليلى الطويل. وترانيم محملة بالقداسة تشدو للعمل خالق الحياة؛ يسيطر على تكوينها بُعدان اساسيان؛ البُعد الأول بطبيعة العلاقة بين المكونات الأساسية للوحة. ليس فى هذه اللوحات بشر وآلات ومكان فقط، بل فيها اساساً علاقة وحدة عضوية بين البشر والآلات والمكان. ليست رابطة التجاور المكانى والاعتماد الوظيفى، بل شىء أعمق من ذلك بمراحل. نوع من الترابط والتآلف والتمازج، يجمع بين البشر والآلات والمكان، فيتحول كل منهم إلى امتداد للآخر. هذه العلاقة يمكن ملاحظتها عن تحليل مكونات لغة الأداء التشكيلى. كيف؟

نجدها - أولا - فى تصميم علاقات الأشكال داخل اللوحة، ففى لوحة «أمام المكبس» يقف العمال فى كتلة واحدة، تتقارب وتتلاحم وينتظمها شكل شبه هرمى، نجد قمته فى الجزء الأعلى المقوس من آلة الكبس، الذى يستكمل الشكل شبه الهرمى للأجساد ويصل خطيا بين الرءوس المتقاربة، وفى الآن نفسه يربط بينها وبين بقية خطوط الآلة. وفى لوحة **«إلى المكبس»** نلاحظ الامتداد الشكلى الذى تصنعه الآلة مع ذراع العامل، والتماثل الشكلى بين انفراج قاعدة الآلة وانفراج قدمى العامل، والتوازى الشكلى بين امتداد ظل العامل

وامتداد ظل الآلة. ونجد تلك العلاقة - ثانيا - فى التخفيف من الطابع المادى المباشر للأجهزة والمكان، بالتوازى مع التخفيف من الطابع الإنسانى المشخص للبشر. فالأجهزة عبر تقنيات الخط والتلوين والضوء والظل، تتخفف من صلابة تكوينها الهندسى البارد. والجدران والأرضيات عبر تقنيات اللون والضوء والظل والملمس، تتخفف من استوائها الهندسى وتعامد خطوطها، وتقابلها، وتكتسب شيئا من الحياة بقربها من عناصر الطبيعة: السماء الزرقاء والأرض الخضراء. وفى المقابل هناك التخفيف من الطابع الإنسانى المشخص للبشر: يبدو ذلك فى كُتلية الجسد الإنسانى. فهو كتلة شكلية واحدة، تمايزاتها الخطية الداخلية تكاد أن تغيب، وحدودها الخارجية لا تتسم بالتحديد الدقيق. وهو مساحة لونية واحدة، لا تتمايز داخليا إلا على مستوى الرأس والأيدى أحيانا، أو عبر مساحات الضوء والظل. والحاصل هو أن تلك العملية المتوازية، ينتج عنها إضفاء درجة من الإنسانية على المكان والآلات، فى مقابل درجة من الشيئية على البشر. ونجد تلك العلاقة - ثالثا - فى أسلوب إذابة الحدود بين الأشكال فى بعض المناطق، من خلال خلق مساحة لونية مشتركة تدمج بين الشكلين. فى لوحة «أمام المكبس» يندمج خط ظهر العامل الموجود على اليسار مع الآلة، كما يندمج أعلى الآلة فى الجزء الأيمن منها مع الحائط، وظهر العامل الموجود على اليمين مع الحائط، والعمال الثلاثة مع مساحة الأرضية.

ما هى علة وجود تلك العلاقة؟. إن لها بالتأكيد علتها التشكيلية البحتة، التى تنبثق من عناصر لغة الأداء التشكيلى وبمعزل عن أى شعور يسيطر على ذات الفنان. ولكن هذا لا يُفسر العلاقة إلا جزئيا، فهو إذن ليس العامل الرئيسى. يتكون العامل الرئيسى من وجهين: شعور إنسانى ووعى فكرى. شعور ينطلق من الألفة والمحبة تجاه البشر والآلات والمكان، محبة تصدرها حياة مشتركة ورفقة عمل وصحبة إنسانية. وفى لحظة التصوير تنعكس تلك العاطفة على الأداء، فتوحد بين عناصر اللوحة خالقة رابطة حميمة بينها.

يتكون البُعد الثانى من عنصرين، يتجه كل منهما وجهة مختلفة حاملا دلالة مغايرة. يُشكل العنصر الأول امتداداً للبُعد الأول، أو بالأدق امتداداً للمعنى الكامن فيه. العملُ فعل خلاق جوهره القوة والاقتدار، وهو أيضا فعل مُقدس يحمل داخله قوة المقدس أو ينطوى على الاقتراب الحميم منها. فى لوحة «أمام المكبس» نلاحظ قوة الأجسام التى تظهر فى كتلتها، ورسوخها واستقرارها كما يُظهره امتدادها فى الأرض. كما نلاحظ تلك الوقفة المنحنية التى تقترب من وضع الصلاة، والضوء الأبيض داخل قوس الآلة الحديدى، والذى يحيل الآلة إلى مزيج من المحراب والمذبح. وألوان الجدران وتوزيع الظل والضوء فيها، والتى تخلق انطباعات بصرية قريبة من تلك التى تتولد عند مشاهدة جدران جامع أو كنيسة من الداخل. وهو بالضبط ما نجده فى اللوحة الأخرى. رسوخ جسد العامل والاندفاعة القوية التى تصنعها حركته. والضوء الأبيض الناصع المحيط برأسه، الذى يشبه هالة الضوء التى تحيط برأس القديس فى الأيقونات المسيحية القديمة.

ويتجه العنصر الثانى وجهة مناقضة لدلالة العنصر الأول. إذا كان العمل قوة خلاقة مقدسة، فهو أيضا قوة محاصرة مقيدة ومغتربة. فى لوحة «أمام المكبس» نلاحظ اللون الأزرق القاتم المسيطر على أجساد العمال، بالغموض الذى يوحى به ومشاعر الحزن التى يولدها. وطابع الإبهام المسيطر على تصوير العمال، فلا تفاصيل داخلية ولا تمايز لونيا للرأس عن الجسد، مما يضفى عليهم قدراً من الشيئية والاغتراب. وهناك قدر من العشاشة يتخلل كتلة اجساد العمال، فهى رغم رسوخها وقوتها تشوبها هشاشة خاصة عند الجوانب، مصدرها تأثير الملمس والانعكاس المرتعش للضوء والطابع غير المحدد لحدود الجسد الخارجية. والخلفية تحتوى على ظلال كثيفة، تأخذ الظلال فيها شكل الأقواس المتفاوتة الحجم والشكل والتماسك، والتى تهبط من أعلى اللوحة لتحيط بالعمال والآلة، فتضغط على الجميع، تحدهم وتحتويهم.

٢ - الحرية والقضبان : ١٩٧٧

فى عام ١٩٧٧ اعتقل الفنان فى سجن القلعة، وهناك خلف القضبان أنجز مجموعة من أجمل أعماله. هناك شىء جوهرى يجمع بين تلك اللوحات الجميلة، ومجموعة إنجى أفلاطون الشهيرة التى رسمتها فيما بين ١٩٥٩ و١٩٦٤ فى سجن القناطر. فكلاهما يُعبر عن إصرار الفنان السجين على هزيمة المكان، أى نفى السجن

باسواره واسلاكه وقضبانه، وذلك عبر استدعاء قيم الحياة والحرية وزرعها فى قلب المكان الذى خُلق لكى يُحاصرها ويقتلها . وبالتأكيد هناك فوارق بين التجربتين. ترسم إنجى القضبان ومن خلف القضبان وداخل اسوار السجن ذاته تؤكد وجود الحرية، من خلال رسم الطبيعة والزهور والأشجار التى تقف مزهوة بحريتها، واغصان الأشجار التى لا تكتفى بزهو الحرية حيث تقف، بل تمارسها باقتحام القضبان والأسلاك الشائكة لتتصل وتتواصل مع البشر. وترسم إنجى النساء فى الزنازين الضيقة خلف القضبان، ولكنها تستدعى الحرية للمكان عبر تلك الأيدى التى تمتد خارج القضبان وتلتف عليها وتلغيها . أما القصاص فيسعى للتعبير عن ذات القيمة، ولكن من خلال اسلوب مختلف. فما هى أبعاده؟

ليس فى قلب هذه اللوحات اسوار تعلوها اسلاك شائكة، او قضبان يقف خلفها المساجين، او حراس يشهرون السلاح. اى تلك العناصر المشكلة لسمات السجن، والتى ترمز لمعناه: نفى الحرية الإنسانية. وتلك العناصر إن وجدت، تتواجد بشكل جزئى عابر وخافت، وتقع فى أطراف اللوحة وزواياها . لو نظرنا إلى لوحة **«حارس العنبر»** سنتصور للوهلة الأولى، أن الحارس هو الشخص الجالس فى المقدمة. ولكننا سنكتشف أن ملابسه مدنية وبلا سلاح، ويجلس مسترخيا تحت الشمس، فلا يمكن بالتالى أن يكون الحارس. لحظتها سندقق النظر بحثاً عن الحارس، لنكتشفه أعلى اللوحة خلف الجدران العلوية. مجرد مساحة سوداء صغيرة منزوية بلا ملامح، لا نكاد ندرك دلالتها إلا عندما نتعمد البحث عنها، وإلى جوارها سور من أسلاك شائكة يكاد يشبه حبل لنشر الغسيل.

وفى مقابل هذا الغياب لعناصر السجن الدالة، تبرز فى مساحة اللوحة عناصر أخرى. فلنحاول رصد تلك العناصر بتحليل اللوحة السابقة ولوحة **«العنبر»**. جدران وأبواب وسلالم ونوافذ شبيهة بجدران وسلالم وأبواب البيوت، وأبواب متجاورة شبيهة بأبواب الغرف فى مبانى المعسكرات على شواطئ البحر والسماء صافية الزرقة، وشمس ساطعة لا تظهر فى مساحة السماء الجميلة، لكنها تتواجد فى كل مساحة اللوحة من خلال الضوء والظل. واشخاص قلائل يجلسون او يقفون بوداعة، يستمتعون بالشمس الدافئة ويتأملون المكان بصمت ودعة، وبجوار أحدهم قطة منزلية أليفة. وتصور تلك العناصر داخل تكوين يخلق الإحساس بقدر من السعة والانفراج، سواء من خلال اختيار المناطق ذات الباحات المتسعة والمكشوفة للسماء، أو الجدران العريضة التى تخترقها الأبواب من أسفل ومن فتحات الأبواب يتدفق الضوء الجميل، وتحدها السماء الزرقاء من أعلى إلا أن هذا التهميش لعناصر معينة والإبراز لعناصر أخرى، لا ينتج عنه الإسقاط الكامل لسمات السجن عن المكان. فالجدران عريضة ومرتفعة، تخترقها أبواب صغيرة ضيقة، وبجوارها يقف البشر صغار الحجم. وهذا المكان المتسع المكشوف للسماء، فى النهاية محاط بتلك الجدران العالية من جهاته الأربع. وتظهر الشمس كضوء وظل فى مساحة اللوحة، ولكن الجدران وما تفرضه على مدى البصر من حدود، تمنع الرسام من تسجيل الشمس ذاتها فى سماء المكان.

وينتج عن تلك العملية المزدوجة توليد دلالات جديدة داخل المكان. دلالات لا تنتمى إلى جوهره ووظيفته، بل إلى ذات الفنان فى علاقتها التناقضية بالمكان. فيكتسب المكان الكثير من الإنسانية، بعد أن كان جدراناً وقضباناً مخلوقة لنفى الإنسان. وبأنسنة المكان تبرز قيم الوجود والحرية والحياة، تتخلل ثنايا المكان الذى وجد لكى يصادرها ويقمعها، تشكله وتسيطر عليه لتحتويه كما يحتويها .

٣ ـ أناشيد للوطن : ١٩٧٨

فى الفترة الممتدة من أواخر الستينيات حتى أواخر السبعينيات، عاد القصاص مرة أخرى إلى موضوعه القديم: العمل والعمال. فرسم مجموعة من اللوحات سماها **«حوار مع الصخر»**، يمثلها هنا عملان: **«بين الصخور»** و**«تحدٍّ»** وكلاهما مرسوم عام ١٩٧٨. ولكنها كانت عودة إلى موضوع قديم برؤية مختلفة وأسلوب آخر. كيف؟

ما هى عناصر الأختلاف فى أبعاد الرؤية؟. فى مجموعة ١٩٦٣ هناك عمل وعمال واقعيون، وهنا يتواجد العمال فى مزيج من الواقعية والرمزية. وفى مجموعة عمال الأهرام هناك مكان خاص ومغلق، وهنا مكان مفتوح فيه عمومية رمزية. فالسماء مفتوحة تحتل

خلفية اللوحة، والأرض صخور حادة كأنها جبل وعر. وفى مجموعة ١٩٦٣ هناك علاقة وحدة عضوية، تربط بتآلف وتناغم بين البشر والآلات والمكان. وهنا تسود علاقة التناقض بين عناصر التكوين، تناقض أقرب كثيراً إلى الرمزية منه إلى التناقض الذى نستشعره فى مشاهد الواقع. فالصخور قاسية تتحدى البشر وتود أن تعرقلهم، وتضغط على ظهورهم تريد أن تحنيها وتهزمهم. وهم فى المقابل يتحدونها فيحملونها منتصبى القامة ويهوون عليها بقوة ويحطمونها.. وفى لوحات عمال الأهرام يتواجد العمال فى وضع إنسانى، فيهم مزيج من القوة والضعف والرسوخ والهشاشة والوجود والاغتراب. وهنا توجد أحادية فيختفى بعدا الضعف والاغتراب، ليبرز ويُسيطر بُعدا القوة والصلابة.

وعلة تلك التحولات فى مجال الرؤية، تداخل الموضوع الواقعى الخاص مع آخر رمزى عام. عمال يعملون فى قطع الصخور وأعمال البناء، يصورهم الفنان كما عرفهم وشاهدهم. لكنه أيضا يصورهم ليرمز بهم إلى وجود أعم فى إطار لحظة خاصة. الإنسان أو الأمة أو الجماهير الكادحة، فى لحظة تاريخية تهب فيها رياح المحن والأزمات وتتكاثف التحديات، لكنهم لا ينحنون ولا يتراجعون أمامها، بل يتقدمون يواجهونها بقوة وعنفوان. ومن هنا يأتى الوجود المسيطر للبُعد الرمزى داخل اللوحة، والتعبير المباشر والأحادى عن الشعور الذى يُسيطر عليها، وبساطة التوتر والتناقض بين مكوناتها ومفرداتها. وينتج عن ذلك تراجع تقنيات الأداء التشكيلى أمام الموضوع، الذى يفرض نفسه ويسيطر على وعى الفنان وشعوره، فيجعل همه الأول إعلان الرؤية والموقف، وإيصال الرسالة إلى الآخرين، أو فى عبارة أخرى: التعبير ثم التشكيل.

٤ - المستنقع والغابة: ١٩٨٩

فى السنوات الأخيرة من الثمانينيات، رسم القصاص مجموعة لوحات سماها **«الغوص داخل بركان»**، وتمثلها هنا لوحتان: **«أحلام المستنقع»** و**«إيقاع إفريقى»** وكلاهما مرسوم عام ١٩٨٩.

وتمثل تلك المجموعة انعطافة مثيرة للدهشة والتأمل، فى مسيرته الطويلة منذ مطلع الخمسينيات. فالبشر العاملون والوجوه الإنسانية و الأماكن الواقعية والتكوينات السياسية والوطنية، تختفى من هذه اللوحات لتحل محلها تكوينات تجريدية وعناصر تنتمى لعالم الرمز والخيال. والحوار مع الواقع والولع بالتواصل مع البشر، يتراجع ليبرز فى الواجهة نوع من الحوار مع الذات. وبالتوازى مع ما سبق يتراجع الأسلوب الواقعى المتداخل مع نزعة تأثيرية، ليفسح المجال أمام آخر حديث يمزج بين عناصر سريالية وتكعيبية وأخرى تنتمى لمدارس أخرى حديثة.

ولكن العالم القديم لا يختفى بالكامل. فهو موجود فى قلب تلك اللوحات، ولكنه وجود من نمط مغاير تماما. فهذا العالم هو نفسه موضوع تلك الأعمال، ولكن بعد أن أصابه التحلل واختلطت حدوده، وفقد المعانى والمعايير التى كانت تنظم وجوده. وما بروز الحداثة فى الأسلوب سوى المعادل التشكيلى لهذا التفسخ، الذى أصاب واقعاً اجتماعيا ووطنيا طالما تغنى به الفنان وسعى للتواصل معه. ففى مواجهة هذا الواقع الجديد لم يعد الأسلوب القديم صالحا للتعامل معه. كما أن الفنان نفسه أصابه قدر من الحيرة والاهتزاز وغياب اليقين، فكان عليه أن يبحث عن توجه أسلوبى جديد، يلائم وضعه الوجدانى الجديد بقدر ما يلائم تحولات الواقع.

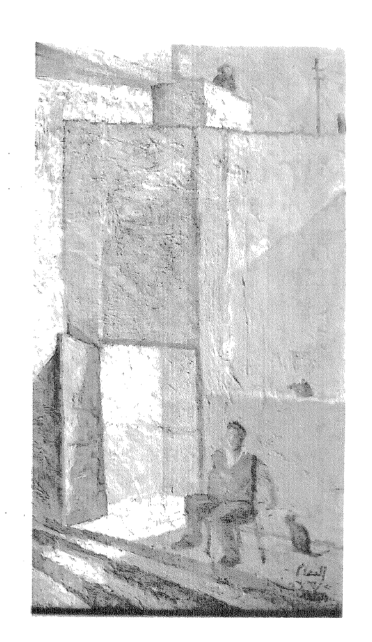
ومن هنا يمكن أن نجد الصلة بين لوحات المرحلة ولوحات المرحلة السابقة: **«حوار مع الصخر»**. فى المجموعة السابقة وفى مواجهة واقع مأزوم، هناك إصرار على إبراز قيمة المقاومة وإيمان عميق بقدرة الذات على المواجهة. هذا الواقع يتواجد أساسا خارج اللوحة، ولا يشير إلى وجوده سوى رمز الصخور، وفى المقابل يحتل الإنسان بعنفوانه مركز اللوحة. وفى هذه المجموعة نجد العلاقة العكسية. فلقد استمرت الريح تهب لتعصف بكل شىء، وفى مواجهتها تراجع الإنسان وقيم المقاومة والتجاوز، وهكذا يسيطر على سطح اللوحة مفردات تحمل دلالات الدمار والعنف والتفكك. ولكن تلك القيم الإيجابية لم تختف بالكامل، فهى لا تزال حية متواجدة ولكن بشكل جزئى، أشبه ما تكون بقوى منزوية فى جنبات عالم محطم. بقايا وجود يمكن أن تكون الخطوة السابقة مباشرة على لحظة الهزيمة الكاملة، أو المقدمة لمسيرة نهوض جديدة تعيد بناء ما دمرته الزلازل.



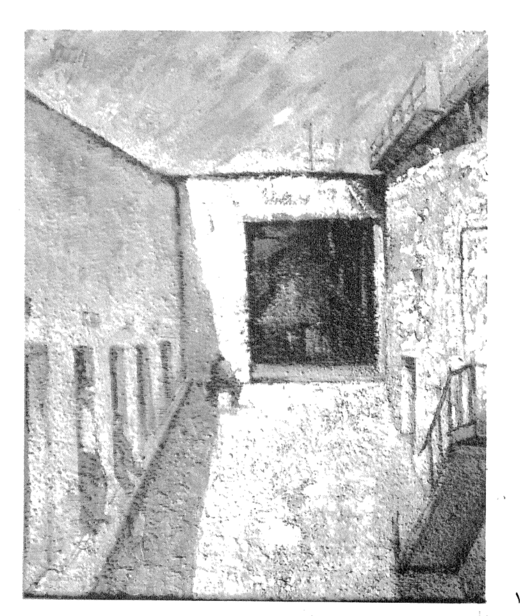
يبنى الصخور ١٩٧٨



تحدى ١٩٧٨

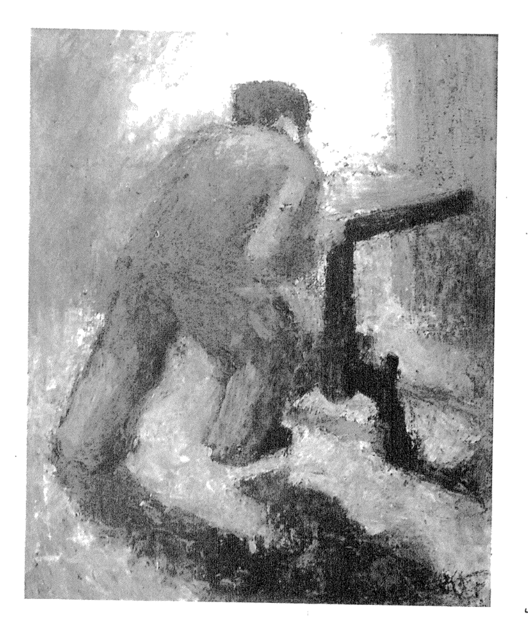


حارس العنبر ١٩٧٧

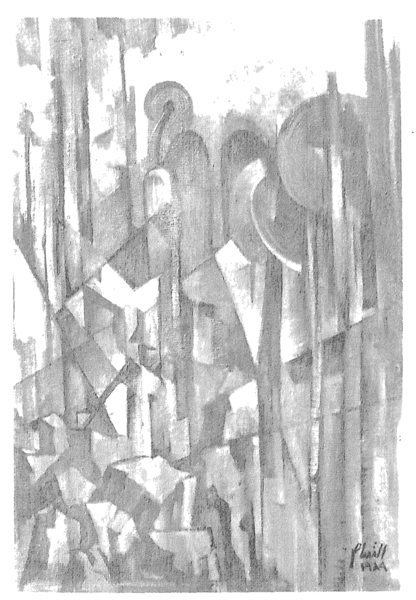


العنبر ١٩٧٧

العمال أمام المكبس



إلي المكبس



ايقاع أفريقى ١٩٨٩

البكاء عرياً



كان لابد أن يجرى فى الشوارع عاريا. إذا لم يفعل ذلك ربما انفجر ومات.

بعض من رأوه مصمصوا الشفاه، وذهبوا لحال سبيلهم، وبعضهم انطلق فى أثره فقد كانوا يدركون أن هذا الذى يجرى عاريا، لم يصل بعد لنهاية المطاف. من المحتمل أن تقع أحداث أعجب وأغرب.

جرى مرسى عاريا، وكان لابد أن يتعرى وأن يجرى، فما حدث لا يترك العقل فى مكانه أبدا، ولذلك جرى فى أثره جمع من الناس يتقدمه العيال، والعيال كانت نصف عارية حتى من قبل أن يتعرى مرسى.

ـ المعزة أكلت مرسى يا ولاد. المعزة أكلت مرسى يا ولاد.

الجمع يتزايد، وهتاف مرسى المكلوم لا يتوقف.

كان مرسى للحق يرتدى فقط اللباس، اللباس فقط، وكان يوشك أن يبلى عندما جرى ما جرى، لولا أن أمه حضرت ورأته وهو يتخلص من هدومه قطعة وراء قطعة . لم تستطع أن تتحمل المصيبة التى لحقت بولدها، فقعت بالصوت.

اضطرب مرسى، وتوقف بالكاد وهو يهم بإنزال اللباس، فتجمدت يده لأنه كان يخاف من أمه ويعمل لها ألف حساب، ولم يكن شاربه المبروم والذى يعتز به ينفعه إذا ثارت عليه.

فى هذه المرة لم يجد حلاً إلا أن يجرى من أمامها، يختفى تماما لأن كلماتها ونظراتها ستكون هى النهاية.

كان صعبا أن يظل أمامها عاريا، وكان صعبا ألا يكمل غضبه ويظل مقيدا باللباس ذى الدكة الطويلة، وكان الأصعب أن يستسلم لما حدث ويجلس واضعا رأسه فى كفيه.

مضى يجرى عاريا وهو يندد بما فعلته العنزة.

- المعزة أكلت مرسى ياولاد... المعزة أكلت مرسى ياولاد».

العنزة لم تأكله وإنما أكلت قلبه ثم تقدمت نحو عقله وكبده ووصلت إلى عينيه وأذنيه فلم يعد يرى أو يسمع.

فى البداية حسبها زوجته التى لا تتوقف عن الأحلام والأمانى، كان واثقا من ذلك فقد حدثته طويلا عن نواياها:

- إن شاء الله أول ما ربنا يفكها عايزة أجيب غسالة.

ويدهش مرسى ويسألها:

- بالكهربا ؟

فتنفجر فيه قائلة :

أُمّال بالجِلّة.

يتنهد مرسى ويضطر للقول محاولا فى هدوء إنهاء الموضوع:

- ربنا يفكها.

فى مرة أخرى وهو يجلس أمام راكية النار يلف سيجارة بعد العشاء وينتظر الشاى حتى يغلى.. دنت منه فشم عطرها النافذ، وكانت فى قميص نوم بحمالات قالت له وهى ترفع ذراعيها إلى أعلى، تعرض عليه إبطيها:

ـ إيه رأيك ؟

سألها : فى إيه.

قالت فى شبه غيظ : يعنى مش شايف نضفتهم ازاى.

تنبه فجأة فلعن كل أصناف البهائم.

وهب فخلع جلبابه ثم تذكر النار فصب عليها الشاى وألقى فيها السيجارة. أعتمت القوالح الملتهبة، وانطلق بركان الدخان، وطلع عليه قبل أن تسبقه زوجته إلى سطح الفرن. وبعد أن اطمأن مرسى أن الأولاد يأكلون الأرز مع الملائكة توكل على الله.

وبعد أن تخلص جسده من الشياطين الحمر، قالت له ستوتة:

ـ إن شاء الله لما ربنا يفكها عايزين نبيض الدار.

رغم سعادته الغامرة وهى فى أحضانه، وإحساسه بالهناء العائلى الجميل زعق فيها :

ـ دار ايه ياولية يا مجنونة انت.

كان هو فى الحقيقة المؤرق بالأمانى والأحلام التى تنضج داخله فى صمت ولا يريد لمخلوق أن يهدد هذه الأمانى، إلى أن آن الأوان كى ينتقل من الحلم إلى العلم.، ولم يعد قادرا على احتمال السر فى قلبه وهو يكبر ويكبر.

ـ أنا بقول بدل الفلاحة، وهدة الحيل نشترى عربية ميكروباص أشتغل عليها بين الكفر والبندر، تدر لها فى اليوم فوق العشرين جنيه.

بعد مناقشات وافقته ستوتة، فقد كانت تهيم غراما بالسيارات، السيارات كما الخيل دليل عز، والسيارة لابد ستسهل لها شراء الغسالة وبقية طلباتها،و لابد أنها سوف تلبس ملابس أهل البندر لأنها طبعا ستركب السيارة وتذهب مع مرسى.

سألته بعد أن أوشكت أن تستسلم للنوم وقد تذكرت أن السيارة تحتاج ألوفات من الجنيهات ، وأن ثمنها لايقل عن ثمن فدان أرض ، والحمد لله لا يملكون شبرا واحدا من الأرض، وأن مرسى يركب نصف فدان بالإيجار .

هنا العقدة . عاد يكمن السر ..

قال لها فى البداية : بكرة تفرج .

وأخفى عنها ماكان يفكر فيه ، فقد كان يعلم أنها لن تفرط فيها أبدا ؛ لأنها روح الدار وأنها لم تفرح كما يجب عندما ولدت العنزة ثلاث عنزات فى بطن واحدة وعمَّرت الدار ، لكنها تفرح «بمترد» لبن واحد فى الصباح ، يملؤه ضرع الجاموسة ، وتفرح أيضا إذا ملأت الأرض روثا .

لكنه عندما احتشد بالفكرة ولم ينم من إلحاحها ، وأزف الوقت سلّم أمره لله وأعدَّ كل أعصابه وعقله لاستقبال رد الفعل ، عندما يقول لها إنه ينوى بيع الجاموسة وهو على ثقة أن ردها سيكون عنيفا ومن الممكن أن يفضى لفضيحة . كان يرى ستوتة وهى تقبل الجاموسة فى جبينها وتحييها عندما تدخل الزريبة فى الصباح قائلة لها :

صباح الخير يامعزوزة . صباح الخير ياست الستات .

فتلتفت إليها معزوزة وتهز ذيلها .

تمسح ستوتة بدن معزوزة كله حتى ذيلها ، وتتأملها جيدا لتتأكد إذا كانت قد أخذت راحتها فى النوم أم لا ، وتطل فى المدْوِد لترى هل أكلت كل عشائها أم أنها أبقت منه . وإذا بقى منه شىء فهذا يدل على أن هناك ما يعكر صفوها .

تقدم لها البرسيم الطازج . وتقترب من الضرع ، وبرقة شديدة تحننه وتتصاعد فى شدة جذبه تدريجيا حتى تسيل فى «المترد» الفخار أنهار اللبن، فيرقص قلب ستوتة للنهار الأبيض والخير الكثير .

ضربت صدرها بكفها وهى تنطق باسم : معزوزة .

وكأن معزوزة عملت عملة ، وكررتها مرة أخرى :

- ياخرابى ياولاد . معزوزة .

وضع إصبعه على فمه وهو يقول لها : هس .. اكتمى .. بلاش فضايح .. أصل ياستوتة مفيش حل تانى .

أخذت بصوت خفيض تلطم على خديها : يالهو بالك ياستوتة .. ياللى مالكيش بخت ياستوته .

ـ انت ح تندبى ياولية .

ـ لا ياخويا لا .. كله إلامعزوزة .

دام الحوار طويلاً . هى تحب معزوزة جدا ولا تتصور أن يأتى يوم تفارقها فيه ، وهو روحه معلقة فى السيارة ومقودها وعجلاتها وركابها أيضا .

هى تشد وهو يشد إلى أن خطرت على باله مخدرات الوعود . حلف لها أن أول مايشترى من حنفية الخير سيكون غسالة لها وأساور وحلقان وعقود من ذهب . بل وثعبان وكردان .. لا .. لا .. هذا لايكفى سيشترى لها جاموسة أخرى ويسميها معزوزة.

هدأ قلبها قليلا ، وكان الفجر قد بدأ يستعد للخروج من عتمة الليل وهو ينفث أدخنة النعاس ويدفع بها إلى الجفون حتى لاتراه وهو يتسلل إلى الدنيا . استسلمت ستوتة للنوم والوعد الجميل ، ورضى مرسى عنها وعن نفسه وعن الغد الذى سيكون مختلفا تماما بعد أن يسلم الأرض لأصحابها ، بلا وجع دماغ .

بعد أن نضج القمح واصفرَّ وجف ، نوَّر فى الفضاء نصف فدان مرسى بالذهب ، نزل الأرض ومعه ستوتة وأولاده الخمسة حتى الرضيع ، وهات ياحش .. وفر أجرة الحصادة وقد قرر أن يُودِّع الزراعة بيوم مجيد . حاول مرسى لسبب غامض أن يُذكِّر الأرض به . مع أنه لايريد أن يذكرها بعد اليوم. يريد أن يطلقها بالثلاثة ، وتختفى تماما من أمام عينيه وذاكرته أيضا . لكنه كان فرحا بالمحصول الذى طال انتظاره . زرعة لم تحدث فى الكفر كله . هكذا قال الجميع .

ـ غلّة مرسى صحَّت تمام .

السنابل ذهب ، وبرغم الرياح التى هبت فى الأيام الأخيرة لم ينكسر عود .. «أُصلب عودك يامرسى. لاتنحن . زرعة تفرح صحيح ، لكن كل هذا البهاء لن يردَّك عن قرارك الرزق مقدر ومكتوب »

السيارة رزق يومى . كل ساعة تقبض الجنيهات وتصرف أيضا على البنزين والإصلاح ، لكنك ستدخل بيتك مع الغروب والسيالة عمرانة . لا رجلٌ مشققة . ولايد مقشفة . ونزِّل ياولد من شنطة العربية

ما تشتهى الأنفس ، من أول الجبن الرومى والزيتون الأسود وأكل الذوات إلى البسطرمة واللانشون والمربى والعيش الفينو أكل الإفرنج ، وراح زمان الطعمية والحلاوة الطحينية فاكهة يوم السوق وطوال الأسبوع مشّ وسريس .

ـ حش ياواد حش .

تكورت ربطات القمح ، وشالت ستوتة على رأسها وشال معها الحمار الذى أجّره مرسى من مليجى. حط الحمار وحطت ستوتة الحمايل الذهبية فى الجرن. جاءت الدرّاسة. تكتكت وفصلت الحبة من غلافها وكسرت العيدان فتافيت فتافيت تقدر تطيرها النسمة . تفضل ياعم خليل أرضك تعيش وتزرعها فى مالك وأنا مالى على الله . سعادة عم خليل أحس بها سكان الأرض والسماوات .

لما خَزّن مرسى القمح والتبن وانفض المولد ، سحب معزوزة وطلع بها على السوق ، وفى بحر ساعة كان باعها لصاحب النصيب ، وقبل أن يلتقطه صيادو المحافظ لصوص السوق أسرع وهو قابض على صدره المنتفخ بالعشرات إلى شركة السيارات التى وعده صاحبها بأن يسلمه سيارة جديدة . يدفع ثمنها بالأقساط والدفعة الأولى ١٥٠٠ جنيه .

تاهت ووجدناها . الـ١٥٠٠ جنيه فى المحفظة الجلد أم أربعة جيوب التى ورثها عن أبيه.. وهى فقط التى ورثها عن المرحوم. ربطها مرسى بخيط مجدول غليظ فى الصديرى ويده فوقها لم تتركها ثانية فهناك عيون ترى جيدا ما بداخلها وهناك أيادى تسرق الكحل من العين.

لم يجد الرجل. قال نائبه إنه ذهب إلى جمرك الإسكندرية يفك حبس سيارات جديدة، وارد ألمانيا واليابان وبلاد كثيرة لم يرد اسمها يوماً فى كتاب يصل بمشيئة العلاّم يوم السبت عليك وعلينا الخير.

رجع مرسى وقلبه لا يستقر بين ضلوعه، يريد أن ينام ويصحو فيجد نفسه فى يوم السبت.

لن يمس أحد مليما من هذه النقود، ولن يسمح لستوتة التى لا تتوقف عن الزن أن تطول منها شيئا. ليته يأخذ منوما، يدفنه فى قبر النوم ولا يضيع أثره إلا يوم السبت.

كيف ستمر هذه الأيام.. بدون أرض وبدون جاموسة، وكيف يحافظ على نقود ليست له ومعه سبعة أفواه، وعيون ستوتة وأفكارها وكلام الناس وقائمة طويلة من الدبابيس التى تخز روحه. ليته يسافر إلى

أى مكان. للأسف لا شىء من ذلك كله يمكن أن يحدث، وعليه أن يواجه هذه الأيام بأى صورة.. يا مهوِّن هوِّن.

المشكلة الآن هى أين يخبىء النقود ؟

أين يخبىء النقود؟

«تخبيها فين ياواد يامرسى ... تخبيها فين ياواد يامرسى» .

لاداعى لوضعها فى الطاقة ، فقد رأى فيها فأرا مرة ، ولاداعى لدفنها فى الأرض ، فقد أكلت نقود الحاج طه العام الماضى ، ولن يدفسها فى مرتبة السرير لأن اللصوص والمباحث يبدءون دائما البحث بها .

بعد لأى قرر أن يلفها فى قطعة قماش ، ويقلب عليها ماجور العجين القابع فى ركن «بحراية » حجرة الفرن التى ينام فيها ، وهو يقضى بها معظم يومه وكل ليله خاصة بعد تسليم الأرض ، ولن يتركها إلاساعة الغروب ليجلس على المصطبة أمام الدار .

قرر ألا يغادر الدار مهما حدث . سواء مات أحد أو مرض أو تزوج أو عمل أحد ليلة لطهور ولده ، ولوجاء الشاعر فتحى سليمان نفسه وهو مغرم به جدا فلن يذهب .

لن يبرح الدار حتى إلى المسجد ساعة صلاة الجمعة .

ـ ماجتش على ركعتين الجمعة . ربنا غفور رحيم .

بتاتا ومطلقا وأبدا لن يترك الدار حتى لو أرسلت له أمه تطلبه كعادتها للحضور فورا، وعندما كانت تطلبه كانت اللقمة تسقط من يده وهو يأكل ، ويسرع إليها حتى ولو كان فى بيت الراحة .

أقسم بالطلاق بينه وبين نفسه على ذلك حتى يكون ملزما بالتنفيذ . أليست مسألة غريبة أنه يجد نفسه نائما طيلة النهار والليل مع أنه لايعمل أى شىء . لايناول العنزة وأولادها عود برسيم ولايحضر راكية النار أو يسقى نفسه . مسألة غريبة لأنه كان أيام الأرض . يعمل طيلة النهار حرثا وريًا وبذرا

وعزْقا لم يكن ينام إلاساعات قليلة من منتصف الليل وحتى الفجر وقيلولة ساعة تحت التوتة عصرا وإلي جانبه معزوزة تهش الذباب بذيلها عنه وعنها .

استيقظ عصر الجمعة على حركة أقدام . تلفَّت وهو فوق الفرن لم يجد أحدا . والباب موارب كما تركه . يفسح له مستطيلا رفيعا من النور يربطه بالدار والوقت ، وحاول أن يرتد إلى حضن النوم فلم يجد ترحيبا .

تقلب فى فراشه لحظات ثم نهض . هبط من الفرن وتمطى . فتح الباب وتثاءب كأنه لم ينم منذ أسبوع ، جذبت نظراته قطعة قماش على الأرض . دق قلبه لمرآها .. حدَّق فيها ثم رجع بعينيه إلى « الماجور » الذى كان فوق مصطبة صغيرة فى ركن البخراية . رفع الماجور لم يجد شيئا . زعق بعلو حسه :

ـ جاى .. يابنت الكلب .

رفع المرتبة بسرعة وسحب سكينا جديدة كان قد اشتراها يوم السوق :

ـ عملتيها يابنت الكلب . النهارده آخر يوم فى عمرك .

انطلق يقلب الدار كلها على ستوتة ، لابد هى التى أخذت النقود . صعد السطح فى قفزتين . لم تكن هناك . دخل الكرار . لاحسٌ ولاخبر . اندفع إلى الزريبة . لم يعد فى الزريبة حى ولاميت . إذن سافرت الفاجرة . راحت البندر تفقد فلوسى . نهارأبوها أسود .

قبل أن يخطف البُلغة فى قدميه والسكينة فى يده لمحها تخرج من بيت الأدب . ترك البُلغة وهجم عليها .

ـ عملتيها يابنت الكلب .

دفعها بيده اليسرى دفعة قوية . سقطت وسقط فوقها ، صرخت ببقايا ماعثرت عليه من عافية ، وقبل أن يرفع يده بالسكين سمع صرير الباب الخشبى الكبير يفتح نصف فتحة وولده الأوسط ذو السنوات السبع يقول له :

ـ الحق يابا الحق . المعزة بتاكل فلوس .

تجمدت اليد والسكين وفم مرسى مفتوح على آخره ، وهو بعزْم مافيه يستعد لفتح بطنها . ويده اليسرى فوق صدرها تدق الفريسة فى الأرض وتجهزها للذبح .

ـ المعزة .. الفلوس ..

شرد لحظات وارتجف جسده ، يخشى أن يصدق الولد وأن تفلت لحظة الانتقام التى اكتملت ولم يبق إلا غمد السكين .

تراجع من فوق ستوتة وأعاد سؤال الولد ، فأكد له أنه رأى جنيها أحمر كبيرا فى فم المعزة .

أسرع وراءه ، كانت العنزة أمام الباب تقضم ورقة بعشرة وإلى جوارها قطع صغيرة مبللة من ورقات أخرى . توزعت نظراته فوجد فتات الورق الأحمر والأخضر متناثرا وسط الدار . هجم بالسكين على العنزة . بدأ ببطنها . طعنة بعد طعنة ثم رقبتها وظهرها وجنبها حتى أفخاذها نفذ سكينه فيها .

غرقت المصطبة بالدم وانحدر الدم إلى الدار الهابطة ، غرق جلباب مرسى وهو لايزال يذبح فيها ويسلخ ، يخرج الأمعاء بحثا عن النقود ويقطع الرقبة ويفتحها بالطول مفتشا فى سكة الطعام والشراب . يجد الفتات فيتحمس لمزيد من التمزيق والذبح والسلخ حتى غدت العنزة قطعا صغيرة وهو لايجد فيها إلا فتات الورق المبتل بالماء والدم وملوثا بالقاذورات وبقايا الطعام واللعاب وعصارات الهضم .

أخرج الكبريت من جلبابه ثم خلع الجلباب وأشعله . خلع الصديرى والمحفظة والفانلة ووضعها فى النار ، أخذ يخلع فى عصبية واضحة وكأنه يتخلص من قيوده ، وعاد يردد : عملتيها يابنت الكلب .. أكلتينى .. كلت مرسى .

وعندما شرع فى إنزال لباسه صرخت أمه عليه وهى قادمة من رأس الشارع .

ـ واد يامرسى .

دق رأسه فى الحائط وجرى عاريا . جرى عاريا وكان لابد أن يجرى عاريا . ولو وقف ربما انفجر ومات : « المعزة أكلت مرسى ياولاد»

الجمع يتزايد وراءه يتقدمه العيال حتى طلع عليهم مليجى ، جَرَّه بقوة إلى داخل داره وأوقف الزحف. هب فيهم ، فوقفوا بعيدا جوار الحائط المقابل ينتظرون الفصل الأخير ، ولايزال لديهم إحساس مؤكد بأن القصة لم تنته .

غطّ رأسه فى حوض الطلمبة التى فى وسط الدار . غطه عدة مرات ثم ألبسه جلبابا وأخذه فى حضنه ، وهو يهمس فى أذنه : الله أكبر .. الله أكبر.

مرسى لايزال يقول : المعزة أكلت مرسى ياولاد .. المعزة أكلت مرسى ياولاد.

تدريجيا بدأ الجسد الثائر يهدأ والعظام المتخشبة تلين وتتداعى وانخرط فى البكاء . هز البكاء الجسدين العملاقين . مرسى يجهش بالبكاء ومليجى متشبث به ولايزال يقول له : الله أكبر .. الله أكبر .. استغفر الله العظيم .. استغفرالله العظيم ..

عندما أعاده مليجى إلى داره .. سألهم مرسى بصوت هارب :

ـ فين المعزة ؟

قالوا جميعا بغيظ : رميناها للكلاب .

تمتم : عملتها بنت الكلب .

ـ وسأل مليجى أم مرسى : ليه ياحاجة .. كان ممكن تأكلوها .

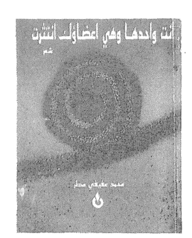
قالت ستوتة من بين دموعها : ماجتلوش فرصة يِكبَّر عليها ، أو يِسَمىً . مفيش نصيب .

لم ترحمه أمه . قالت له : عَمَلْتها يافالح . ضيَّعْت الحليبة والرايبة .

تسلل إلى حجرته وأخفى رأسه فى الوسادة الباردة العطنة ، وتذكر أنها المرة الأولى التى أقدم فيها على عمل ، دون أن يأخذ رأى أمه .

صلاح فضل

الأرابيسك الشعرى عند عفيفى مطر



يطلق مصطلح «الأرابيسك» من منظور عالمى على منظومة الفنون الجميلة العربية، وطابعها البنيوى الذى يعتمد على تكرار الوحدات فى أنساق طباقية، سواء كان ذلك فى صلب المادة التى يتشكل منها الفن، أو فيما يلحق بها من زخارف، كما يحدث فى المعمار والرسم والنحت، لكنه قد يتعدى هذه الفنون ليشمل أنواعاً خاصة من الإيقاعات الموسيقية التى تتسم بهذا الطابع. وبوسعنا أن نعتبر تكرار التفعيلات المنتظم فى الشعر العربى خاصية من صميم الأرابيسك، وأن نعد أشكال الجناس والطباق وغيرها من ألوان الزخرف البديعي التى غلبت عليها فى العصور المتأخرة مظهراً لسيطرة هذه الخاصية عليه مع شىء من القصور فى وظائفها الجمالية.

غير أننا نود عند إطلاق هذا المصطلح على أسلوب شعرى حداثى أن نلحظ فيه عاملاً جوهرياً أكثر أهمية وخطورة من تلك المظاهر الشكلية، يتمثل فى تحقيق لون من الخصوصية المحلية ذات الطابع العريق، بحيث يكون استجابة جمالية لمورفولوجيا الفنون العربية، دون الاقتصار على الجانب الزخرفى المنبثق منها. ويحق لنا حينئذ أن نتساءل: أين موقع فن الأرابيسك بين التعبير المعتمد على التشخيص وأساليب التجريد الفنى؟ إذ ليس بوسعنا أن نغامر جزافا بنسبته المريحة إلى أحد هذين القطبين المتباعدين، فهو لا يقدم محاكاة لما يبدو فى الحياة الخارجية ولا تمثيلا عضوياً لخواصها الطبيعية، لكنه فى الآن ذاته لا يلغى الخطوط الهندسية المنتظمة والمتوقعة بقوانينها المميزة وأثرها الوظيفى والجمالى، ولا ينتهى إلى إطلاق التجريد وعفويته وصفائه. إنه يقترح حله الخاص عبر تكرار عدد من الوحدات المتجانسة والمتطابقة لتكوين نماذج كلية تشير إلى ذاتها فيما

تسعى إلى تحقيق وظائفها الجمالية فى قلب الحياة الخارجية. ومن ثم فإنه يقع فى منطقة وسطى بين التعبير والتجريد؛ لها خواصها الأصيلة، هكذا نجد شعر **عفيفى مطر**، ومعه عدد آخر من الشعراء المصريين والعرب، منهم **حسن طلب** وغيره، يبنون أسلوبهم الشعرى على نمط «الأرابيسك» مع اختلاف الألوان الفرعية ووحدة المصادر العربية الإسلامية.



اختراق أخرق، أو خروج نزق غير محسوب. مادة صوره معجونة بماء واحد، هيكل مقاطعه مخروط بذات الشكل المدور أو المربع أو المتداخل، قد يبدو ما يتراءى من ظلاله التصويرية عبثياً أو لا معقولاً، غير أنه يكتسب قوامه من تشاكله وانسجامه، وإذا كان عالم الجمال الفرنسى الكبير «**إتيان سوريو**» قد لاحظ منذ منتصف القرن فى كتابه عن «تراسل الفنون»

دون أن يكون أحد منهم رهين الغربتين؛ غربة الزمان والمكان التى نجدها لدى أدونيس ومدرسته التجريدية. الأمر الذى يضعهم على الأعراف بين التعبير والتجريد، فى المسافة الواقعة بين النافذة والمرآة، لكنه يدفعهم إلى أن يصوغوا. بإخلاص وإتقان منظوماتهم الفنية من المادة التى طوعها أسلافهم وبثوا فيها عبقريتهم. فشعرهم لا يشف تماماً مثل زجاج النافذة عن تجاربهم الحيوية، كما لا يحجب ما وراءه عاكسا صورة من يقف قبالته كما تفعل المرآة، بل يقوم بتركيب عدد من العناصر المتجانسة؛ المخروطة برشاقة واتساق من أرومة الثقافة العريقة ذاتها، تاركاً منافذ صغيرة وطليلة تقطر الضوء وتعطر النسيم، على أن أبرز خاصية فيه هى بنيته الهندسية؛ إذ يقوم بتوزيع هذه العناصر مثل «المشربية» طبقاً لمورفولوجيا منتظمة وصارمة، لا مجال فيها لأى

العلاقة الحميمة التى تربط فن الأرابيسك ببعض الأشكال الموسيقية الغربية، فإن متابعة تجذر هذه العلاقة بين التشكيل والشعر العربيين وامتدادها فى أصلاب التيارات الحداثية قد يكون مدخلا جمالياً أشد عونا على تحديد خواصها وتجسيد تقنياتها فى الأداء الفنى.

فإذا حاول الإمساك بأهم الخيوط العربية التى يتكون منها نسيج القصيدة عند **عفيفى مطر** خاصة، وجدنا إجماعاً واضحاً على الإحساس بأنه مشدود إلى سرة الأرض. إلى الطمى والطين، عند تلك اللحظة الساخنة الآنية التى يمتزجها فيها التراب القديم فى أديم الأرض بالماء المتجدد فى مرّ السحاب، لصناعة عجينة شعرية ذات نكهة نفاذة، لا تلبث أن تستحيل إلى أشكال خزفية مصقولة، مفعمة بالمفردات والتراكيب التى تستثير بصورها وتهاويلها مخيالنا الجماعى، بما تبعثه من

أخلاط وتبثه من عناصر، تستنفر فينا كل الموروث الأنثروبولوجى الذى يعمل فى أعراقنا منذ القدم. هذا المعجون المؤلف من المعرفة والعرفان، من بقايا الفكر وأمشاج الوجدان، الممتزج بعشب الأرض وعطر الأحباب، هو الذى تستنفره خاصة أشعار **عفيفى مطر** بما يضج فيها من شهوة الحياة الجديدة.

وكى لا يظل حديثنا انطباعياً بحتاً مجافيا لما ينبغى له من دقة موضوعية، يتعين علينا أن نعاين واقعة نصية محددة، ونتلمس فيها أبرز خواص هذا الأسلوب التى نجملها مقدماً في الملامح التالية:

- استنفار الأعراق وبعث العناصر الحميمة فى التراث الحى

- توظيف الطباق عبر تقنيات الإبدال النحوى والدلالى

- تناسق الظلال اللونية والموسيقية فى بنية هندسية صارمة

على أن نحتفظ دائماً بالمسافة الحيوية اللازمة بين الفكرة الجمالية من ناحية ومفاجآت القراءة التحليلية من ناحية أخرى، حتى لا نحرم أنفسنا من غواية النص وإغراءاته المحببة. وسنقتصر - لضرورات منهجية - على قصيدة واحدة، حتى نتفادى التلفيق واصطياد الفقرات التى تعزز الفرض النظرى وإهمال ما سواها، لكننا سنضم إليها فحسب كلمة الإهداء التى صدر بها الديوان، لما لها من دلالة أسلوبية فريدة.

تورية الإهداء:

يقدم **محمد عفيفى مطر** لأحد دواوينه الناضجة الأخيرة وعنوانه: **«أنت واحدها، وهى أعضاؤك انتثرت»** - لاحظ إيقاع العنوان الممدود - بكلمة دالة تكشف عن نهجه الشعرى وأسلوبه الفنى ورؤيته الإشراقية، كما تكشف خاصة عن انتمائه المراوج لسلالة الثقافة الإسلامية المختمرة فى صلبه. لا على سبيل مجرد «أسلبة التصوف» واتخاذه قناعاً تعبيرياً، وإنما من قبيل تهييج التذكر وتوظيف العناصر الحية فى الميراث الأنثروبولوجى الكظيم، يقول:

«جراة إهداء
إلى محمد
سيد الأوجه الصاعدة
وراية الطلائع من كل جنس
منفرط على أكمامه كل دمع
ومفنوحة ممالكة للجائعين
وإيقاع نعليه كلام الحياة فى
جسد العالم»

والجراة هنا فيما نحسب فى تسمية من يهدى إليه الديوان، لكنها تسمية تعتمد التورية؛ فهل هو محمد رسول الله، أو الشاعر محمد عفيفى مطر؟

كلمات وأوصاف مثل «سيد»، «كل جنس»، «ممالكه»، «العالم»، ترشح الإشارة الأولى، وكلمات أخرى مثل «الصاعدة»، «الطلائع»، «إيقاع» قد ترشح الثانية؛ خاصة عندما تقترن بما أصبحنا نألفه ولابد لنا أن نصبر عليه من نرجسية الشعراء الذين لا يتورعون عن اعتبار ذواتهم مركز الكون، فأى الاحتمالين أقرب إلى منطق النص وأسلوب الشاعر؟ أحسب أن هذا اللبس المقصود هو جوهر موقف الشاعر؛ فهو يعلق انتماءه إلى ذاته عندما يدعنا نفهم فى لحظة خاطفة أنه يقصد كلا من المعنيين

فى آن واحد فمحمد الثانى بدل من محمد الأول، هذه زوح التسمية، إنه قدأضمر فيه. بحيث صار يشتمل عليه، قد يشرئب ليتطابق معه مثل بدل الكل، أو حتى ليستدرك عليه بعض مافاته. لكنه دائماً يستثيره ويستفزه، يلعب معه ويستغفره. والإهداء لأى منهما جرأة ومخاطرة أمام الآخرين من القراء، الذين لا يشاركون الشاعر تماهيه مع الرسول أو تباهيه بذاته، وإن كانوا يفطنون لقصده فى التمويه والتورية.

الشاعر يحب التأويل ويعيش فى رحابه، يتعشق القراءة ويوظفها فى قصائده، وهو يمد خيطاً رقيقاً للقارئ، يساجله ويناوشه، يحجب طرفا من المعنى ويظهر آخر لكنه لا يذهب بعيداً فى التعمية والتغييب، يظل فى تلك المنطقة المقطرة المعطرة بين التعبير والتجريد. يقف على «أعراف الكلام» ينظر يمنة لأصحاب جنة المجاز الشعرى يطلب منهم بعض الماء، وينظر يسرة لأهل نار الحقيقة مبتعداً منها كى لا تلفحه. دون أن يوهم نفسه بالخلط بين الاتجاهات أو إلغاء الحواجز بينها وإنكارها. هذا النوع من الشعرية المتراوحة بين العوالم القديمة والأساليب التى تتخلق فى رحم المستقبل لا يصطنع عودة مفتعلة لشذرات مبعثرة من التراث، بل يصدر عنه تلقائياً فى امتداد عضوى حى، لهذا يبرأ من التناقض عندما تنسجم عليه غلالته الشفيفة، تمتد أعراقه فى الدم الساخن الدبق، تنبعث خلاياه الحية فى النسيج المتولد، لا يمكن له مثلا أن يتصور الشعر خاليا من أرابيسك الإيقاع، ولا مفرغاً من صورة الذات المتكررة، ولا ممزق العبارة المتواردة، مهما استغرق فى الاستبطان والطيران، يظل «تلاحم النص» الشعرى ميزته التى تمنعه من التفتت، وتجسد «الحالة التصويرية» بؤرته التى تحول بينه وبين التجريد المطلق.

محنة هى القصيدة:

يستهل عفيفى مطر قصيدته التى نود التعرض لها، وعنوانها بالتحديد هو «محنة هى القصيدة» بآية قرآنية تضاعف أثر المحنة فى المتلقى:

« **ولقد نرى تقلب وجهك فى السماء**» إذ يحملنا على إنشاء قراءة جديدة لها، تعتمد على تحريك موقع المتكلم والمخاطب كى يتلاءما مع ظروف التنصيص فمن الذى يرى الآن، هل يظل الفاعل هو الله؟ ومن الذى لا يزال يقلب وجهه فى السماء حتى اليوم؟ لقد استقرت القبلة وانتهى أمرها وعذابها، لكن من الذى بقى يتعذب وبأى شىء؟

يبدو أن تحرك ضمير المخاطب يتجه صوب نبى جديد هو بقية السلالة الموعودة، هو حامل شقاء البشر ووجه إنسانيتهم، بل هو صورتها العلوية الوضيئة. لعله الشاعر وقبلته القصيدة، لكنه قبل أن يرضاها يُمتحن فيها بشدة؛ هنا تلعب بقية الآية المسكوت عنها فى التنصيص «**فلنولينك قبلة ترضاها**». دوراً هاماً فى إنتاج دلالته وتحديد نتائجه مع الموقف الشعرى الجديد. من ناحية أخرى فإن موقع التنصيص فى مستهل القصيدة، عبر فقرة مستقلة، ليست فقيرة الإيقاع، يقوم بدور آخر فى توجيه استراتيجيتها، وتعديل شفرة إشاراتها التالية، كى تتوافق مع هذا الأفق القدسى الرصين. وسنرى أن ذلك لن يكون أمراً سهلاً، بل سيتطلب منا أن نلوى عنق الكلام حتى يلتئم بما يتناص معه، ويستوى عليه فى ماء واحد، عندئذ تتلاقى محنة القصيدة مع محنة القرآن، وتصبح الإشكالية المشتركة بينهما هى قضية «الخلق» وهى التى تمثل الخلفية الثقافية

العريضة التى «ينخرط» فيها النص الشعرى فى تأمله لذاته، ومراقبته لقرينه المقروء. ومن ثم فإنه يكتفى بالرمز والتلميح، ويقيم دلالته على أساس منظومة محسوبة من الإشارات الثقافية المضبوطة.

ولندخل مع الشاعر فى مقطعه الأول والمطول حيث يقول:

غيمة من رقع الماء الفضاء الدخنة الباهتة
التفت على مغزل الشمس ورياحٍ
ورماديٌ نسيجٌ فككت عروته حدوة طير
ليس
ينقض ولا يعلو،
اهتراءات رقيقات تَبعْثرنَ وفى هدابهن
اشتبك الشوك المضىء القنفذ الساطع
يرعى،
عنكبوتٌ ذهبٌ يقطر منه
الأرجوان
الليل فى آخرة السهل عصافير ينفضن عن
الريش بقايا القطر أضغاث النباتات هباء
الذر
والغبشة يسلمن المناقير إلى دفء
الجناحين
النهار التم فى أعضائه واصّاعدت شيبته
من
تحت حناء الذرى
الصخرة تاوى للنعاس الرطب والهوة
تثّاءبُ
والقرية جرو مرح لاذ به النوم البعيد

والواقع أن المقطع ليس طويلا كما يبدو لنا، لكنه يحتاج إلى «طول نفس» غير عادى فى متابعته لأن جمله وعلامات ترقيمه تتميز بهذا الطول الذى ينجح فى تخليق الأثر الناجم عنه وتوليد الشعور به. فلو احتكمنا لهذه العلامات لوجدناه يتألف من أربع جمل فحسب، تتكون الأولى من سطرين وتقف مبتورة بفعل التنوين الذى تنتهى به فى «ورياحٍ» والثانية من ستة سطور، والثالثة من ثلاثة، والرابعة من أربعة، غير أن هذا لا يكفى بدوره كى يفسر لنا ثقل الأبيات من الوجهة التركيبية، وعلينا أن نتمعن فى تكوينها النحوى حتى نستجلى مصدر هذا الثقل، وأحسب أنه يعود فى الدرجة الأولى لظاهرة بارزة فى هذا المقطع، بل تعتبر ملازمة لجميع أجزاء القصيدة، وهى الاتكاء الشديد فى تكوين علاقات المتواليات اللغوية على نموذج البدل النحوى، بحيث يبدو كما لو كان محور هذه العلاقات ونقطة تكوين بؤرتها التصويرية. فإذا تذكرنا أنواع البدل وطبيعة علاقاته التى تتراوح بين الكلية الجزئية، والشمول والخطأ، وجدنا أنها يمكن أن تتراءى جميعا فى صلة الرمز التالى بما يسبقه دون فاصل من عطف أو وقف. لكنها لا تشتمل بصراحة على الضمير الذى ينبغى أن يربط البدل بالمبدل منه. هنا تقع العلاقة بين أطراف هذا النسق التعبيرى على الطرف المدبب للمجاز الذى يجمع بين الدلالات فى دوائر متداخلة، فى تلك المنطقة المتراوحة التى يصفها علماء الشعرية بالميوعة والإبهام، ويصبح علينا حينئذ أن نرقب التداخلات بين هذه الدوائر فى علاقاتها السياقية والاستبدالية معا، علينا أن نبحث لتشكيلات التعبير المتوالية عن نموذج نحوى ودلالى يبرز هذا التعالق دون

أن يحرم الجملة من التذبذب بين الفصل والوصل، مما يجعل فكرة البدل تتحول إلى تقنية شعرية تكيف طريقة الترميز والتخييل فى النص، ولنتأمل بعض هذه الأنساق فى المقطع السابق:

- رقع الماءِ/ الفضاء/ الدخنةِ الباهتةِ
- رمادىٌ/ نسيجٌ
- الشوكُ المضىء/ القنفذُ الساطعُ/ عنكبوت/ ذهب
بقايا القطر/ أضغاث النباتات/ هباء الذر

فنلاحظ أننا حيال منظومات من البدائل الشعرية الطريفة التى تؤدى معنى الوصفية الضمنى، دون أن تدخل فى نطاق النعت اللغوى لبعدها عن الاشتقاق. لكنها تنخرط فى عمليات الإسناد والوصفية الأخرى التى تقوم بها النعوت والأخبار لتكون مجموعة من المتواليات التى تطرح دلالاتها بالاستبدال.

ففى المجموعة الأولى نجد الفضاء بدلا من الماء والدخنة بدورها بدلا منهما أيضاً، دون أن يكون بوسعنا أن نرد هذه العلاقة لأحوال البدل المعتادة من كلية أو جزئية أو اشتمال أو خطأ، ولا يبقى حينئذ أمامنا سوى أن نتأول فيها حتى تصبح من قبيل الإبدال التصويرى الرمزى، فالماء والفضاء والدخنة عناصر متفاعلة ومتداخلة فى تكوين المشهد الرامز لهذا العالم السديمى، وحينئذ نجد أن توالى الكلمات هكذا قد أفضى إلى تشكيل رؤية خاصة، مما يذكرنا بما يقوله علماء الشعرية من أن أنساق الوصف هى أقدر الآليات اللغوية على تقديم الرؤية الشعرية. وهى رؤية تمتزج فيها العناصر المتشابكة والمتباينة لصناعة تكوين كلى، وليس من الميسور للقارئ دائماً أن يظفر باستجلاء هذا التكوين بطريقة معقولة، إذ كثيرا ما يتضمن علاقات على جانب كبير من الرهافة التى تعز على التحليل، ولا تُلتقط سوى بالحدس الجمالى الخاطف، ولننظر مثلا فى هذه الحزمة الأخيرة من العناصر البدلية:

- بقايا القطر/ أضغاث النباتات/ هباء الذر

فهى لا تتألف من وحدات مبسطة، بل تجتهد فى التقاط أطراف بعيدة لوقائع مركبة كى تقيم بينها - بالتوالى الاستبدالى - مطارحات دلالية تمعن فى تعقب تكوين تشكيلى لا يقف عند سطح الظواهر الحسّى، بل يحيلها إلى أصداء رامزة موغلة فى الاستبطان، حيث يتلاشى القطر ولا يبقى منه سوى الندى، وتستغرق النباتات فى النوم وتطفو أضغاث الأحلام على سطحها وقد ابتلت بهذا القطر، وتستحيل الصورة كلها إلى هباء ذرى يسبح فى ضوء شعرى رقيق، ولو تبادر لنا أن نبرز حرف العطف الكامن بين هذه المتواليات لقتلنا فيها روح الصورة الشعرية الجامعة لأطيافها المتراكبة.

فإذا ما ارتفعنا قليلاً عن سطح النص القريب لنرقب وحداته الدلالية وجدناها تدور حول غيمة رمادية،وليل ونهار، وصخرة وقرية. وهى تمثل فى جملتها تشكيلا متجاورا ومتحاورا، يؤلف بالتفاوت والتداخل لوحة تمهيدية ذات لمحات سردية رائقة؛ حيث لم يبرز الفاعل الأصلى فى النص بعد، لكنها تتحرك توطئة لمقْدمه. ويتم الإخبار عنها بوحدات إسنادية تصويرية، فالصخرة مثلا تأوى لنعاس رطب، والقرية تنام مثل جرو مرح، هناك نسق من التوازيات الوصفية يجعل المتوالية ذات صبغة «شبه سردية» دائماً. على أن علاقة الغيمة بالليل والنهار مثل علاقة الصخرة بالقرية ذات طبيعة حلولية أيضاً، هنا

تأتلف العناصر ولا تختلف، فالكلام مخيط من لحمته وسداه، وإذا كان ما يريد قوله فى التحليل الأخير غائرا فى تلافيف النص، فإن بوسع القارئ أن يستشعر أنه ليس مُفْرغا بأية حال من المعنى، بل عليه أن يتمثل قصده وإن اضطر إلى أن يقلب وجهه فى الكلام حتى يهتدى إلى غايته، وعلى أية حال فمازلنا فى أول الطريق:

رجل، وامرأة تفتح فى عروة ثوبيها الشفيفين

بخورا ولبانا زاكيا، تفتح فى الطوق هلال

خفق نهدين، حفيف المخمل الناعم بالحلمة،

والمرأة تمشى خضرة معتمة فى

هودج الليل ويمشى الرجل النائم يقظان،

يدان انفتحت بينهما عشر عيون يتواشجن مياها

وارتعاشا ودما تصهل فيه الخضرة الدافئة

القمح رَبَا للركبتين، اخضرت الطينة

أوراق الشفاه اصّاعدت علّيقةً عطشى،

اقترابٌ، قبلة توشك ..

عقد الكهرمان اسّاقطت حباته وانتثرت

تومض ما بين النجيل الغض تهوى ظلمة لامعة

بين الشقوق.

انفتحت ذاكرة الطير، جناح دافئ ينبت ما

بين الحواس الخمس، عش لجثوم الهداة الخالقة

الأرض وإغراء الشقوق

السنبل، الذاكرة انصبت بما تحمل من إرثٍ وليلٍ

ذوبان الخلق فى الخلق انشطار الخلق فى أعضائه

أقعت وأقعى

عيْنًا يلتقطان الكهرمان

اشتبك الماء بلحم الأرض فى

عشر لغات حية العناب

قمح تنطوى أعواده الهشة، قش، وبشاشاتٌ

تكسَّرْنَ، وعرشا يفسح الهيشُ، اشر أبت

بهجة الجوقة بالعشب الأناشيد تناوشْنَ

السماء اتسعت

والأنجم ازدانت بما

يرسمه الكحل عليها ازدهرت عليقة القبلة،

صلصال ـ له النعمة والمجد ـ ارتوى،

تحت اللسان احتشد الطيرُ

وكعك الأقرباء السكر الذائب فى ماء الشعير،

احتشدت فى نكهة الحلم حروف المد والقصر،

وصلصال ـ له النعمة والمجد ـ على يابسة

العرش وقوس الأفق والماء استوى

يستمر فى هذا المقطع ـ وفى بقية القصيدة ـ توظيف تقنية الإبدال النحوى والدلالى بكثافة عالية، فإذا كان القارئ قد تدرب على الانتباه إليها فإن حساسيته تجاهها سوف تتضاعف كلما مضى فى صحبة النص، بحيث يصبح قادراً على الوعى بنتائجها الأسلوبية جماليا، مما يجعله يدرك الطباق التصويرى بين وحدات الارابيسك اللغوى ويمزجها تشكيلياً ورمزياً. لكن يبقى عليه لمواصلة القراءة المثمرة الا يقف عند هذه الظاهرة كى لا تأسر فطنته. ويتمعن فى بقية الملامح التعبيرية للنص، وتلفت النظر إلى ثلاث ملاحظات هنا:

أولا:

يتعلق بما يبرز فى النص من صيغ صرفية ذات بنية متصاعدة ومتشعبة صوتياً ودلاليا، مثل «اصاعدت»، «اسّاقطت»، «انصبت»، «اشرابت»، «عيّثا»، «تناوش»، وهى افعال محفَّزة لدلالتها بحكم تكوينها الصوتى، ونادرة الاستخدام فى المعجم الشعرى المتداول، لكنها بتوافقها فى تأليف النسق السردى هنا وتشاكلها فيما بينها تضفى على النص الفة مفارقة لغرابتها فى ذاتها، أى أنها بذلك تنجح فى تبئير الأثر اللغوى للصياغة الشعرية عن طريق تكثيف البنية المورفولوجية والدلالية.

ثانياً:

تتجمع عبر هذه الصيغ وغيرها فى مناطق معينة من المقاطع حِزَمٌ صوتية متواشجة، يتم فيها استقطاب عدد كبير من الحروف المتماثلة بتركيز يخرج على التوزيع الصوتى المعتاد، ويخلق تياره الإيقاعى والدلالى الفاعل فى النص.

يحدث هذا على سبيل المثال، لا الحصر، فى المناطق التالية:

ـ مع الفاء فى قوله: (تفتح فى .. شفيفين.. خفق نهدين.. حفيف المخمل)

ـ مع القاف والعين فى: (أوراق الشفاه.. عليقة عطشى.. اقتراب.. قبلة.. عقد الكهرمان)

ـ مع العين والقاف أيضاً فى: (أعضائه.. اقعت واقعى.. عيثا)

ـ مع الشين والهاء فى: (أعواده الهشة.. قش وبشاشات.. وعرشا يفتح الهيش. اشرابت بالعشب الأناشيد.. تناوش)

وإذا كانت الشعرية تتمثل وظيفيا فى تقاطع محور الاختيار مع التركيب فإن أثر هذه الحزم الصوتية الفائضة عن الإيقاع، والممثلة لتجانس الخيوط فى النسيج اللغوى وانتظام ألوانها؛ يكاد يرتبط بوظائف التعويذ والهمهمة فى السحر والطقوس السرية، عندما تتم صناعة تيار صوتى قادر على تخدير الحس وإطلاق الطاقات الكامنة فى اللغة. عندئذ يصبح بوسع المتلقى أن يستجيب بلا وعى للمعنى باعتباره صدى للصوت. فإذا تمثلنا من جانب آخر الموقف الشبقى العام فى المقطع وطابعه الحميم، كانت هذه الحزم الصوتية وسيلة فعالة فى خلق مناخ الهمس والإسرار حيث لا يسمع طق القبلات وحفيف الثياب الشفيفة بموسيقاها التصويرية.

ثالثاً:

تنتظم حركة المقطع الدلالية طبقاً «لموتيفة» محورية هى العرس الشعبى بعناصره الظاهرة والباطنة. ومع أن الفاعلين فيه يلفهما إطار التنكير المقصود. «رجل وامرأة»، غير أننا لا نلبث أن نعثر على مظاهر التعريف بهما، خاصة الرجل، عند نهاية المقطع حيث تحتشد فى نكهة حلمه حروف المد والقصر ويرتوى صلصالُهُ بماء القبلة، فيبرز باعتباره الشاعر المشغول بالخلق، كما تتابع المرأة وهى تمشى إليه خضرة معتمة يحيا بها الطين وينتثر منها عقد الكهرمان، فيصبح عمل الجنس كناية كبرى فى صناعة القصيدة، فى اشتباك الماء بلحم الأرض فى عشر لغات حية حتى يحتشد الطير الصداح تحت اللسان. ويأتى تذوقها من المحيطين به مثل كعك الأقرباء المكون من سكر ذائب فى ماء الشعير. هنا نجد أنفسنا فى واقع الأمر حيال بطانة سردية سخية، تجعل تراسل البديلين المتطابقين: العرس/ النظم، يتم عبر عدد من الرموز العتية التى تزداد خصوبتها بهذا الازدواج الجميل.

فعندما يقول مثلا: «القمح ربا للركبتين» ينشطر هذا النمو الداخلى للسنابل المباركة إلى وجهتين متوازيتين: إحداهما لصناعة الحياة والأخرى لتكاثر الكلام الشعرى الطيب، غير أن الجمع بينهما فى صورة مكثفة واحدة هو الذى يولد التبادل المعتمد على إيحاءات الكلام الثقافية علاقتهما المخصبة، ومع أن انتثار عقد الكهرمان بعد أن مضى هودج الليل قد يستحضر لدى بعض القراء المعايشين للتراث الدينى «حديث الإفك»، غير أن النص يتفادى إثارته بلباقة بالغة، حيث تتخفف الذاكرة مما تحمل من إرث لتلمع الأنجم وهى تزداد بما يرسمه الكحل عليها، ولا يبقى سوى ما له النعمة والمجد فى مقام قدسىّ ينتهى كما بدأ بجالة الاستواء على الماء. وحينئذ يتجلى لنا طابع هذا الشعر الذى لا يستفز المأثور ولا يجرح الحواس والوجدان، بل يغوص فى أحشاء هذه السلالة التى ينبثق منها برفق، مستثمرا إنجازاته التعبيرية وصيغه الطينية الأثيرة لخلق عالم مكثف لكنه مفعم بالتجانس والاتساق.

سرعان ما ندرك حينئذ أن القصيدة يسرى فيها تيار أفقى موصول، يضفى عليها درجة عالية من التناغم، مما يخفف من أثر البعد وشبه الغياب الذى تخلفه دلالاتها المستكنة فى ضمير النص الخفى. ويتمثل هذا التيار فى سريان صوت القصيدة وتماهيه الواضح مع «الأنا» الشعرية، بحيث لا يكون هناك تجاذب عنيف فى فواعل النص ولا تقاطع حاد فيما بينها، دائماً نجد صوت القصيدة متقدما يمحو حالات الضلال والتشويش ويعزز بلورة البؤرة المتمثلة فى الذات الشعرية كعمود فقرى للنص دون مراوغة أو طمس كما ينتظم فى قصيدة **عفيفى مطر** عنصر آخر نمثل له بالضوء المصفى، فإيقاعات الانتقال عنده هادئة محسوبة، وعلاقات الصور لديه ممتدة بارتياح كبير، ليست هناك تكسرات فجائية، ولا اهتزازات ضدية، لا يُغْشِى بصر القارئ فجأة، بل يفجره بموجات موقعة بدقة من الضوء الهادئ والظلال المتراقصة التى تنبعث من «مشربيته» التعبيرية، حتى يصبح بوسعه أن يتفاعل مع هندسة التركيب الكلى للنص لتتجلى له رؤية مكيفة لما يطل عليه، وشعور ناعم بالوسيط اللغوى الذى يرى عبره ويكتشف العالم من خلاله.

يفتح جبروت الصخر مسالكه

والحجارة تخر صعقةً

فهل لامستها شفافية اكتساء العظام باللحم

ام تتنزل الدهشة من سمواتها العلى فى

صيحة كالصاعقة المرسلة !!

الجسدان ينبعان وتتسع بهما حدود الأرض

ويزُحزح الافق

حنان كانه الخوف

ورحمة كانها جيوش الشجر وخيولُ

القرابة الصاهلة فى ذاكرة المسافر.

جسدان هما الأرض بما رحبت

وأرض هى المسافة المقدسة بين

العبارة والعبارة

إقامةٌ فى القول هى السفر على

اطواف الذاكرة العالقة بجريان

النهر ودوران الريح

والمندفعة بين جزر الرغبة القاسية فى

أن يكتشف المكتَشَف،

وفى الامتلاء بالجراة المتوهجة على قول ما

قيل مجدداً

وضرب الخيمة فى متردّم القصيدة

وبادية الحداء..

يقترن فتح القوس فى هذا المقطع بتكرار كلمة الفتح التى ابتدأ بها المقطع السابق؛ لكن المرأة هناك كانت هى التى تفتح البَخُور واللبان الزكيّ فى عروة ثوبيها، أما الذى ينفتح هنا فهو البديل النقيض: جبروت الصخر، وكلاهما كناية مأثورة تصب فى افتتاح القول الشعرى. وإذا كانت الأقواس والعاب التنصيص تعبث بنا فى القصيدة الحداثية عادة لتزيد من أوهام الإبهام، فإنها تقوم فيما يبدو بوظيفة مغايرة هنا؛ هى الكشف على وجه التحديد، إذ يتم تخصيص المقطع المقوس لتضييق المسافة بين البدائل الطباقية حتى تكاد تصل إلى المزج والتوحيد بين عمليات التخليق عند اكتساء العظام باللحم وعمليات التعبير عن قياس المسافة المقدسة بين العبارة ونظيرتها، والجرأة المتوهجة على قول ما قيل مجددا. ما بين القوسين إذن لا يستحضر تضمينا ولا يستوجب دهشة ولا يغرس فى جسد القصيدة: سهما يوجع القارئ ولا يعرف مصدره، بل يعرض صفحة مفتوحة أخرى تزيد الشعر حضوراً شفقيا مظللا.

الإشارات الواردة فى المقطع، والقصيدة برمتها، تثير الضمائر المستكنة فى الثقافة العربية الإسلامية وتبعث مشاهدها الرمزية الحميمة، حيث تقترب بحذر من مجال التعبير القرانى والجاهلى بينما تتنزل إلى منطقة التعبير الصوفى. فالحجارة «تخر صعقة» مثلما خر **موسى** عندما تجلى له الرب فى طور سيناء، وكذلك «**كسونا العظام لحما**» و«**السموات العلى**» و«**ضاقت عليهم**

الأرض بما رحبت» أما الأثر الجاهلي الأبرز فهو صيغة **عنترة** الشهيرة التي تكاد تبتلع في جوفها ما جاء به الشعراء من قبل وهي تتشكى لمن جاء من بعد:

«هل غادر الشعراء من متر دّم»

مما يجعلها تنحفر بعمق في جسد القصيدة وتنقل إليها الشكوى الأبدية. وبين هذين الطرفين فإن «زحزحة الأفق» و«مسافة العبارة» ومصطلحات «السفر» و«الاكتشاف» تنتمي كلها للغة المتصوفة، والمهم أن النسق الذي يأتلف من كل ذلك يمثل سبيكة متجانسة من الوحدات المنتظمة في تشكيل الارابيسك التعبيري، حيث يحجب ويشف في الآن ذاته، ويضيف وهو يكرر ويكتشف المكتشف من قبل ليعيد مرة أخرى ضرب الخيام في بيداء الغناء العربي. عندئذ يخفف ضوء التعبير، ويلعب بألوان التصوير، ويلطف مناخ الدلالة الشعرية.

وإذا كان البدل قد ادهشنا في المقاطع الأولى من القصيدة فإن التقنية التعبيرية اللافتة هنا ليست بعيدة عنه؛ إذ تتمثل في نظام النعوت الذي ينتمي للدائرة الوصفية ذاتها، وما تضفيه على التعبير من غرابة اليفة ومحببة، وذلك ابتداء من الوحدات الصغيرة حتى أشدها تركيبا وتعقيدا؛ من أمثلة ذلك:

- شفافية اكتساء العظام باللحم
- خيول القرابة الصاهلة في ذاكرة المسافر
- أطواف الذاكرة العالقة بجريان النهر
- المندفعة بين جزر الرغبة القاسية

مما يقرب لنا الية التصوير في هذا النوع من الشعر، وهو تصوير يكاد يتخلص من الطابع الحسي التعبيري دون أن يصاب بالتجريد العقلي البحت، إذ يحاول الغوص على ما وراء المادة مما لا ينفصل عنها في نوع من المفارقة القريبة، فاكتساء العظام باللحم نموذج للتجسيد، لكن ما تهم إليه الإشارة هنا إنما هي شفافية عملية التخلق ذاتها، وعندما توصف القرابة بأن لها خيولا فإن ذلك لإبراز أثرها البعيد في الدم، وانتقال هذا الأثر إلى الذاكرة هو القفزة التي تجعلنا نسمع صهيل القرابة. أما أطواف الذاكرة وأطيافها فهي تتعلق بحركة الطبيعة من ماء وريح، وتندفع مثل العواصف بين جزر الرغبة القاسية. لا تتكئ عناقيد الصور على المعطيات الحسية ولا تنقصها في الآن ذاته. من هنا فإنها تحقق نسبة من الحداثة دون أن تؤدي إلى قطيعة. توغل في توليف التعبير المكثف والتقاط الأصداء البعيدة في محاولة الوصول إلى جوهر الأشياء عبر تجميع ظواهرها المتجانسة واستثمار طاقاتها الفاعلة في المخيال الجماعي.

بؤرة الصورة المائية:

لا تعتمد هندسة التعبير عند عفيفي مطر على محور الذات فحسب، بل تنخرط في تصميم تصويري مكثف، يمضي في تجمعه وتبادله عبر النص حتى يعثر على نقطة التبئير التي تتراكم عندها أشعته المتناثرة. وتقع هذه البؤرة في قلب إشكالية القصيدة وصلب محنتها. بحيث تمثل مركز الإيقاع الموسيقي والاستقطاب الدلالي، ولعل المقطع التالي يتيح لنا فرصة متابعة تكوين هذه البؤرة:

نجمة الصبح على وشك الطلوعْ/ بين ماءين

السحاب الأصهب الأشهب أقدام من
السعى الهيولى على وجه المياه/ خطوة
هائلة الوجهة
ماء كل شيء
كل شيء ليس ماءً
جسد الأرض فتوق رخوة ينهمر السعى
الهيولى عليها بالسحاب الأشهب
الأصهب،
قطعان توالى سيرها المحتشد الذائب فى
غرينها
الريح علي وجه المياه/ وجهة هائلة
الخطوة!
كانت رقصة الريح دوارا قلّبًا يربط بين
الأفق والطين،
فضاءات الرمادى النسيج انفسحت
يعبرها وهج الإضاءات،
أنأر «أفرعُ»
أم غابة من كل زوجين؟!
وهل هذا الفضاء/ سيرة
للشجر المقبل، مرمى لرشاقات
النبال، الصيحة المرسلة الرجعِ
وإيذان بوقت الفتح؟! هل
هذا الفضاء/ قبة الرحمة بالخلق أم
الأمة قوس ودم ينزف من
أجوازه مدا وجزرا، شهقة سوف
تكون الشهداء؟!
أمة مستورة هذا الفضاء القبة؟!
الأرض الخلاء/ خطوة فى
الفلك الدائر والنار المواقيت؟!
كلام تحته تذاوب الأنجم والشمس
وأمداء الجلاميد ولا يحمله غير القصيدة؟!

هذا هو المقطع قبل الأخير فى القصيدة؟ ونظرا لهذا الموقع ذاته فى البنية الكلية للنص فإنه يتضمن ـ على ما يبدو ـ أبرز حالات التكثيف الإيقاعى والتصويرى. وسوف نقتصر فى تحليله بإيجاز على مقاربة ثلاثة جوانب تعبيرية، تضاف بطبيعة الحال إلى ما سبق ملاحظته من ظواهر أسلوبية عامة تمتد فى أنحاء النص وتتخلل أبنيته الصوتية والنحوية والدلالية، هذه الجوانب هى:

ـ نظام الوقف وطول النَّفَس
ـ صفاء الصورة المائية كبؤرة للترجيع الغنائى
ـ تراتب جمالية الفضاء الشعرى وانتظامها.

وقد لاحظنا منذ البداية طول الجملة الشعرية عند **عفيفى مطر**، حتى لكأنها تمضى مزهوة تجرر أذيالها عبر عدد كبير من السطور. لكن الظاهرة اللافتة هنا هى تعمد إلغاء حالات الوقف اللغوىَ بمواصلة السطر الشعرى، بعد وضع خط مائل هكذا/ مما يعنى إشارة لضرورة استمرار القراءة. فى الوقت الذى يتحتم فيه اتصال نهاية السطر الأول بأول السطر التالى نحوياً ودلالياً، والنتيجة التى تنجم عن ذلك هى الجمع بين جماليات النص المدور والموزع على سطور، مما يحقق درجة عالية من طول النفس الشعرى من جانب، وألفة التوزيع الخطى للسطور من جانب آخر. يتكرر هذا الصنيع ست مرات فى مقطع شعرى واحد، مما يرفعه إلى مستوى الظاهرة التعبيرية. ويتيح فرصة شيقة لتأمل

العلاقات الناجمة عن هذه التقنية فى توظيف الفصل والوصل، وقياس المسافات بين العبارات فى كل حالة. ومن الطريف أن الشاعر يعمد أحيانا إلى التمثيل الأيقونى البعدى لهذه العلاقات كما يحدث ذلك فى فضاءات السطور ومساحات البياض، كما يفعل فى جملة:

جسد الأرض فتوق   رخوة ينهمر السعى

فكما أن الأرض الرخوة قد فتقت فإن السطر الشعرى الذى يمثلها لابد من فتقه بدوره، بوضع مسافة بيضاء بين الصفة والموصوف تستدعى قراءة البياض وترجمته إلى شفرة شكلية تمثل الرتق، مما يقتضى سكتة قصيرة لا يستدعيها نظام اللغة ولا الإيقاع، فى الوقت الذى ينتهى فيه السطر على صفة تتطلب وصلها بالموصوف السابق، الأمر الذى ينتقل بعلاقات الفصل والوصل فى الجملة الشعرية من الخضوع للنظام اللغوى المستقر إلى تكوين طابع تحفيزى جديد لها.

فإذا انتقلنا إلى الصورة المائية وجدناها تبلور - بإيقاع سردى أولا وغنائى ثانياً - البؤرة الدلالية للقصيدة، فمنذ مطلع النص ونحن نشهد إسقاطا للنبوة على الشعر عبر تحريك الضمائر فى الآية القرآنية، لكنه لا يقف عند هذا المستوى. بل يمعن فى استكناه جوهر الموقف عن طريق إقامة التوازى الذى يبلغ درجة الاندماج بين الخلق الطبيعى والخلق الفنى، مما يجعل القصيدة «كوناً مصغراً» يمر بالمراحل السديمية والهيولية ذاتها التى أشرقت بها الكون الأكبر منذ كان عرش الخالق على الماء. عندئذ يتألّه الشاعر وهو يستقطر ماء الشعر ويطوى فضاءاته، لكن هذا القطر لا يلبث أن يتركز كالغيث فى جملة غنائية تأتى فى صورة أولية فى بداية الأمر:

«ماء كل شىء، كل شىء ليس ماءً حتى تكتسب غنائيتها التامة واكتمالها الدلالى فى المقطع التالى، فتصبح النقطة المكثفة الأخيرة الجامعة للنص بكل فضاءاته:

ليس ماءً كل شىء

كل شىء نبع ماء..

فتقيم بين مفارقة السلب والإيجاب سر الخلق فى قطرة الماء. لكنه يصبح هنا ماء الشعر، إذا خلا منه الوجود فقد معناه، وإذا انبثق غنائيا فيه تحققت ما هيته. لا يؤدى ذلك بطريقة ذهنية أو فلسفية تفضى به إلى «التجديف» فى بحر الكلام، بل يؤديه بطريقه الشعر المثلى؛ وهى الغناء الصافى المقطر.

أما فيما يتعلق بانتظام المعطيات البصرية فى النص طبقا للحس العام فإن هذا يتمثل فى إقامة تراتب محسوب لعناصر الفضاء الشعرى المشاكل للعالم الخارجى. وبوسعنا أن نشير فحسب إلى الهيكل العام لحددات هذا المجال كى نتبين مدى اتساقه وطبيعته. فالأفق الذى يرتسم به هذا المقطع مثلا يدور بين السماء والأرض، وتمضى العناصر فيه متوازية أو متقابلة، لكنها دائماً فى طباق متجانس. فنجمة الصبح تقابل جسد الأرض، وبينهما يبدو السحاب كما لو كان سعيا على عرش الماء، تقوم به قطعان يمتزج بها الغرين بالريح، مما يجعل الفضاء رماديا، ثم يحتشد هذا الفضاد بالشجر الذى تخترقه الصيحات مثل النبال الرشيقة، فتقوم عليه

قبة الخلق حيث تذوب النجوم والشموس الدائرة فى كلمات القصيدة. ومع ما يتخلل هذه العناصر من صيغ مجازية تصل إلى درجة اللامعقول فى مثل قوله:

«ام الامة قوس ودم ينزف من اجوازه مدا وجزراً»

غير انها لا تلبث أن تتموقع مستورة فى قبة هذا الفضاء من التساؤلات الجذرية، مما يعيدها برفق إلى المنظومة المكانية، ويسمح للقارئ بتنظيم معطيات الرمز فيها لاستشفاف إمكاناته الدلالية فى الإطار العام للقصيدة. وعندئذ نجد أن المقطع الأخير من النص ينصب الطباق الأكبر فى التكوين التشكيلى العام هكذا:

رجل وامراة تفتح فى الطوق هلال الوجع
الأخضر، فى عروة ثوبيها الشفيفين
الرضاعات
بخور اللبن الحى حفيف المخمل الناعم
٢ بالإرث وبالوارث
تمشى خضرة مثقلة الخطوة بالوقت
وتناى
وهو يمشى مثل الوقت بفوضى
الاحتمالات
اشتباك الموت بالقافية الصعبة والماء
ويناى
والمدى بينهما متسع الفقر اكتمالات
التواريخ
المدى أسئلة الأهل الذين ابتدءوا
ثم انتهوا كى يبدءوا
هل أحد يعرفهم فيه وهل من أحد يعرفه
فيهم !!
وهل من احد يسمع ماء نازفا فى
طبقات الذاكرة
ليس ماء كل شىء
كل شىء نبع ماء..

إذا كانت القصيدة جرحا فى جسد اللغة يفتح ثغرة عند مطلعها المترقب، فلابد له أن يلتئم مكتملا عند مقطعها الأخير. يحدث ذلك هنا بتخلق خلايا جديدة تحل مكان ما تمزق فيما عهدناه من قبل. يعيد هذا المقطع نفس صورة الرجل والمرأة وقد رأينا كيف أنها صورة كنائية عن عملية الخلق التى كانت قد ابتدات فعلا حينئذ. أما الآن فقد أوشكت على الانتهاء. لا غرو أن نجد عناصر مضافة هنا تؤذن بذلك وهى تحتفى بطفل القصيدة الوليد. فالهلال الذى انفتح فى الطوق بدل العروة قد أصبح هلال ميلاد الوجع الأخضر، لقد أورق الوجع وأثمر، كما أضيف بدل جدير إلى تلك العروة ذاتها هو «الرضاعات». ودخلت مفردات الإرث والوارث لتكتمل موتيفة العرس الشعبى الموظفة من قبل، كما لم يهمل المقطع الإشارة الحانية إلى اللحظات العسيرة فى الولادة الشعرية، حيث يشتبك الموت «بالقافية الصعبة» ـ لاحظ كيف بقى النموذج الميثولوجي للخلق الشعرى بعد انقضاء عذابات القوافى التى كان يبيت على أبوابها الشعراء، فيما أصبحوا يرتعون فى فضاءات الشعر المرسل الآن ـ أما المدى الذى يفصل بين الرجل والمرأة، بين الشاعر والإبداع، فإنه أصبح يتسع لكل المتناقضات فى الوجود، للفقر واكتمالات التاريخ، كما أخذت تعمره أسئلة الأهل الذين لا يفتأون يحرضون العروسين على الإنجاب دون مبالاة بما يتطلب ذلك من الشقاء والضنى، لا أحد منهم يستطيع أن يسمع الماء النازف فى طبقات

الذاكرة عند صناعة الشر، هكذا تعود الصورة المائية لتركز بؤرة القصيدة وتصبح آخر كلمة غنائية فيها.

وأحسب أننا لو سألنا الشاعر عن النطفة الأولى التى بدأت بها تلك القصيدة - وكان واعيا بها - لما كانت إجابته بعيدة عن هذه الصورة المائية التى تخلقت حولها بنية النص. ويبدو أنها صورة مستثارة من الآية الشهيرة **«وجعلنا من الماء كل شىء حى»** تبحث فى إيقاعها عن تفجر الصوت الغنائى. فالماء/ النطفة المعادل للشعر هو سر الحياة فى الكون. وإذا كان سؤال الشاعر غير وارد فى التحليل النقدى الآن فإن القارئ بوسعه أن يحتكم إلى حالته عند إعادة إنتاج النص، حيث يتعين عليه عند الوصول إلى هذه النقطة المائية الأخيرة أن يشرب صفاءها ويتأمل تركيزها وهو يقلب وجهه فى سماء الفن، بحثاً عن معنى القصيدة الذى يرضاه متحملا فى سبيل ذلك محنة الفهم الموازية لمحنة خلق الكلام الشعرى.

ويبقى نموذج «الأرابيسك» الذى يمثل بنية هذا النص ويطبع أسلوبه ماثلا فى مستويات اللغة الشعرية وهندسة تكوينها وطريقة تبئيرها الصورى، كما يبقى متمثلا على وجه الخصوص فى انتظام هيكلها عبر وحدات شعرية منتثرة بشكل متراتب، كما يشير لذلك عنوان المجموعة الشعرية ذاتها : «أنت واحدها وهى أعضاؤك انتثرت». وتظل محاولة قراءة هذا التشكيل ذاته، على ما يبدو فى تصميمه من دقة صارمة، مفتوحة لاستكشاف أسرار الضوء المقطر والعطر المنساب من ثناياه.



محمد خلف الله



أبناءُ السبيل

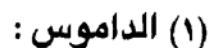
بعد حادثةِ التفاحةِ الشهيْرة
هبطنا ـ بسلامتِنا ـ إلى الأرض
أدهشْنا الكائنات بضجيج الأمتعة
وصراخ الأطفال
فاصطفَّت تنظر إلينا
كأولئك الذين ينتظرون القطار
قال الهدهدُ: (الشجرةُ الواحدةُ تثمرُ الخطيئة فماذا تفعلُ الغابة؟!)
نلتقطُ الحكمةَ من فضاءِ الغفلةِ الأولى
ونُوثِّقُها
يُنازِعنا الحجابْ
ويعبرنا السترُ بلا جسرٍ
وتنزعُنا الثيابْ
قالت النملةُ: (ادخلوا مساكِنَكُم...)

نصبنا خيامًا
واستأنسْنا بعويلِ العيال
وشقشقةِ الطيورِ المغردة
كان ـ الوقتُ ـ صباحًا
وكُنا ـ كعادةِ اللاجئينَ ـ نجادل
تتلظى فى ظلمة الوقتِ شظايا الروح
وتنمو فى ظلمةِ الوقتِ شظايا الروح
وتنمو بذرةٌ فى الاحتراق
غرباءٌ، يُكحِّلُنا رمادُ الأسلافِ بالحنكة
وتُوقِـدُنا نارُ العبارة
أتدلُّنا الخطى على من يدلُّنا عليك؟
من ذا الذى يبعثرُ الأسرارَ بين راحتيك
لا وترُ الطريقِ يأوى إلينا
ولا شفعُ المسافةِ يفضى إليك
يطلعُ من بحرِ المرآةِ نعاس يُوقظُنا
نسبحُ فى لجِّ المرآة، نرتادُ بلادًا
ضيعَت ـ منا ـ الزحام
يتناثرُ الدمُّ متفرِّقًا بين القبائل
طارت الحكمةُ من أفواهِنا
وفى القلبِ عصفورٌ يغنىّ:
(عطشان يا صبايا دلونى...)

(السودان)

فوزى على الدينارى

ثلاث حكايات صغيرة



(١) الداموس :

(أ) فاتحة :

سؤال يفرض نفسه فى كل الأحيان: لماذا تقلصت مساحات الفرح فى مدينة الأنفاق الباردة؟

(ب) من عاش فى فرن المحنة قادر على فهم المعاناة.

تتوافر غيوم كثيفة مصبوغة بلون الظلام ويتسلل هواء بارد مريض إلى المدينة المنجمية متوغلا فى العتمة الرطبة.

وتحط الغربان على أغصان صفراء ذابلة، تفرد أجنحتها فى كسل ثم تطير ثانية ناعبة تحلق فى سماء المدينة المتكدرة.

توشك جدران البيوت وأحجار الأسيجة على السقوط.

وتنبعث من الأوساخ المتراكمة فى الزوايا وأمام الأبواب الموحدة روائح عطنة فائحة. وتتوالى أنفاس الشوارع الموحشة فى إيقاع رتيب ميت. ويلعب الأطفال عراة فى الأزقة الضيقة يمتطون صهوة مكنسة بالية قدت من سعف النخيل وهم يرددون بصوت مسكين:

(يا أمي عويشة زرق الشميسة)

(وليداتك ماتوا بَّالبرد غطيهم بطبيق ورد).

والنساء والصبايا يلتحفن بخمار أسود، يفقسن حيرتهن خلف أبواب مغلقة بألف رتاج ورتاج. ويجلس الشيوخ أمام البيوت المتربة ينتفضون تحت أشعة الشمس المريضة، والعيون الذابلة تتفحص الأرض اليابسة وشبح المنجم الممتد، جثة باردة تكشف عن فم نهم، يبتلع أحلام العمال البؤساء، تحيرهم هذه المدينة المتكدرة. هذه المدينة المتكدرة تحيرهم. ويحيرهم هذا الخوف الداجن الذى استأنست به نفوس العوانس والأرامل والصبايا والأطفال والشيوخ وعمال المنجم الذين يتألمون فى صمت داخل أنفاق باردة مظلمة كالقبر، مشدودة بأعمدة خشبية متآكلة.

وفى الزوايا فوانيس يرتد ضوؤها مهزوما فى العتمة الرطبة. يخيم الصمت على المدينة المنكسرة، ينفذ الصمت المتصل إلى كل الأشياء، وكل الأشياء تتخبط فى السواد. والسواد يضج بالخواء وصوت الصمت. يزعجهم هذا الخواء ويريدون عبثا أن يصرخوا من الكدر والقهر والشقاء، إذا سألت أحدهم:

– لماذا أنت حزين هكذا؟

سمعت صوتا واهنا مترنحا:

– ولماذا لا أكون حزينا هكذا؟

كانت النفوس فى ذلك اليوم الشتوى المصقع متوترة قلقة.

انتابها شعور حاد باقتراب موعد كارثة تهز المدينة هزاً.

وصدق الحدس، ولولت سيارات الإسعاف فجأة، وتناقلت الألسن خبر حادث شغل مريع.

تكسرت الأعمدة الخشبية فى الداموس انهار الجبل على زينة شباب المدينة الكادحين فماتوا، غصت الشوارع بالناس يشيعون الموتى إلى المقبرة، أخذت النساء يلطمن خدودهن فى حالة عصبية شديدة وهن يصرخن ويقطعن شعورهن حزنا على الغوالى، وظل الرجال يتألمون فى صمت يطلبون من الله فى همهمة

أن يكف عن تعذيبهم ويدخر هذا الحزن الذى تلبسهم منذ أن جثم المنجم على ركام المدينة المكلومة، أصبح الحزن عادة مألوفة عندهم ورثوه أبا عن جد.

امتلأت المقبرة بالناس. كانت امرأة ثكلى تكفكف دموعها الفائضة بطرف خمارها فى صمت، نظرت حولها بعينين زائغتين وانحسرت شفتاها عن ضحكة صفراء،غائمة متوترة. التفتت إليها العيون فى ذهول، ارتعد جسمها بعنف وصرخت صرخة متصلة حادة هتكت سر الصمت، ثم سقطت على الأرض متكورة على نفسها.

(جـ) هامش :

خدرت أشعة الشمس الذابلة. وتسلل برد قارس يغازل الأشجار العارية، وطارت غربان ناعبة تحلق فى سماء ملطخة بزرقة داكنة منطفئة، وارتعشت المدينة المنجمية خلف عجاج كثيف كثيف.

●

(٢) الكابوس:

تربض المدينة بين أحضان الجبال الخائرة متكدرة ذاهلة والبيوت الواطئة تلهث ذليلة منكسرة. وتفيض بأزقة ملآنة بالوحل وأكداس الفوسفات، تمر الأيام رتيبة خاوية تضج بنباح الكلاب السائبة ومواء قطط جائعة تنبش عبثا فى حاويات القمامة الفارغة. أجساد شيوخ ذاوية تندس تحت ثياب رثة، تجلس القرفصاء أمام الدكاكين غارقة فى الصمت، تهمهم من حين لآخر بأصوات مبحوحة تمارس هوايتها المفضلة فى قتل الوقت، وهى تقذف بأنفاس الدخان عبر لفائف (الحلوزى) الرديئة.

– كش كلبك مات.

وتختلط روائح السجائر الرخيصة بروائح عطنة تنبعث من منجم الفوسفات الجاثم على صدر المدينة كالبؤس المعشش فيها أبدا. ويمر عمال المناجم فى الصباح الباكر يلبسون بدلات زرقاء قديمة.

وجوههم ذابلة ورؤوسهم منكسة. يحملون قفافا من البلاستيك بها بعض الخبز والزيتون لسد الرمق أثناء العمل. وصومعة المسجد الضاربة فى القدم مازالت تتخبط جذعة فى يأس تصارع الانهيار. كان

يوما ثقيلا كالرصاص مثل كل آخر يوم من الشهر، عندما يستلم مرتبه من مركز البريد. كان طابورا طويلا، طويلا فى مركز البريد الضيق. وكان المكان مزدحما كئيبا يعج بأجساد يابسة مهمومة تعبة. تطبق رائحة العرق على المكان فى ذلك اليوم القائظ. يختنق. يضيق به المكان ويحس بالانهيار. إن أتعس يوم فى حياته هو يوم يستلم مرتبه. يستلمه بعد مكابدة، ثم ما يلبث أن يوزعه لتسديد الديون يرجع إلى البيت الرابض خلف أكوام الفوسفات محزونا خاوى الوطاب. يستقبله أطفاله الصغار فرحين بعيون متطلعة إلى اللحم والخبز والحلوى يتحاشى النظر فى أعينهم، ينظر إلى الأرض فى حزن، يدفن خرابه، تتلاشى فرحة الأطفال مترنحة خلف شبح الحرمان، يؤله المنظر، يؤله كثيرا، ويحس بالدموع تنبجس من عينيه المتعبتين. تنتابه رغبة ملحة فى التنفس ملء رئتيه، وينخرط فى البكاء كطفل صغير يمارس طقوسا مملة، مملة، مملة، يخفى وجهه المتقلص فى حضن زوجته البائسة مرتجفا كالمقرور. تحمل زوجته وجهه بين يديها المعروقتين ثم تتمتم بصوت مجروح:

– كن صلبا كالصخر، ياحبيبى!

ينتابه خاطر مجنون يهيب به أن يصرخ ويصرخ ويكسر كل الدنيا. يحس بحاجة إلى النوم، يتمدد على الفراش ثم ينخرط فى حلم مفزع غريب غريب. كان يجرى، تطارده أشباح ضخمة تهتز تحتها الأرض، يصفعه الظلام من كل الجوانب، تطل الشمس بوجه شاحب منبعج ممصوص ثم لا تلبث أن تخر سجينة ظلام يحكم قبضته على كل الأشياء.

كانت أجساد ذاوية يابسة تحمل عدادا شد إلى الأنف لقياس كميات الهواء المستهلكة، وكان مطاردا لأنه لا يحمل عدادا، أنهكه التعب فتعثر فى بالوعة قذرة. ارتمى عليه أحد الأشباح وهو يصيح فى حنق:

– لا سبيل إلى التحاليل والإهدار اللامسئول لكميات الهواء، لابد من ترشيد الاستهلاك. ثم ثبت عدادا صدئا على أنفه، أحس بالاختناق وحاول عبثا أن يتنفس ملء رئتيه، صرخ فى فزع:

– دعونى أتنفس. دعونى أتنفس. دعونى أتنفس.

كانت زوجته تهدهد صدره بإشفاق، قالت بصوت منكسر:

- إنك تعانى من الحمى ياعزيزى.

لم يهجع الألم، كان الألم يمزق أحشاءه، احتضن أحزانه وأغمض عينيه بحثا عن نوم هادئ فى بيته المترب الرابض فى مدينة متكدرة ذاهلة تفيض بأزقة ملآنة بالوحل وأكداس الفوسفات.

•

(٣) الوجه الآخر للمدينة:

يرتجف ضوء الشمس متواريا خلف غبار الفوسفات الداكن، المكتسح لمساحات شاحبة تتلاشى ببطء، تتمطى أشعة الشمس فى كسل. ثم تنخرط فى سبات عميق، وتنطفئ زرقة السماء. وتكتسح الغيوم كل المساحات منذرة بسقوط المطر.

تقف بجسدها الطرى أمام واجهة محل الملابس المستوردة فى شارع الحى الأوروبى، مأخوذة بالألوان الزاهية والمعاطف الجلدية اللماعة تنهدت بحرقة وهى سادرة فى الهم. وانحسرت شفتاها المرتعشتان عن آهة حارة هزت صدرها الناهد، والشعور بالحرمان يرتسم على وجهها الموغل فى الشقاء:

- ياربى كم أنا حزينة!

ظلت تحملق ببلاهة فى الواجهة فاغرة الفم غير عابئة بالحركة المتموجة والصخب المنبعث من جنبات الشارع الأنيق، وفجأة انتصب أمامها صاحب المحل بجسد بدين منتفخ ووجه خشبى صلد. نظر إليها وعلى وجهه علامات الانفعال الممزوج بالاشمئزاز، وصرخ ملوحا بيده فى الهواء:

- أنت دوما هكذا تتسمرين أمام واجهة المحل كالشر، هيا اغربى لقد أخطأت العنوان. وفى تلك اللحظة دلف إلى المحل رجل أنيق يتأبط ذراع سيدة فاتنة، فاستقبلهما بوجه طلق. خرجا بعد بضع دقائق يحملان حزما من ربطات العنق والفساتين والبدلات الفاخرة.

نظرت إليهما الفتاة والحزن يلهب وجهها، وطافت بخيالها صور مفعمة بالجراحات التى مازالت تدمى نفسها البائسة. يتمثل أمامها حيها القصديرى المتاخم للمدينة المنجمية، لوحة سوداء معقدة مثقلة

بتفاصيل كثيرة غير مرتبة، لوحة مهزوزة ملطخة بألوان قاتمة. ثم تبرز صورة الأم الكسيحة التى دمرها المرض. امرأة تحمل وجها شاحبا معفرا بالغياب منتحية مكانا قصيا فى البيت الطينى المتداعى. ويضع رأس الفتاة بصورة الأب الذى هده الداموس وهو يشرب الخمر بإفراط ويدندن بأغنيات فاحشة. يحمله الخمار إلى البيت فى عربة يد عندما يتثاءب الفجر مزيحا عنه رداء الليل الجاثم دوما على ركام الحى القصديرى.

أفاقت من غفوتها على صوت رجل يستغيث فى الطرف الآخر من الرصيف، كان بائع العطور المستوردة يمسك برقبة متسول طاعن مسددا له لكمات مجنونة وهو يصيح فى حنق:

– هذا الأمر لا يطاق. أين رجال الدرك؟ أين؟ هل انقرضت هذه السلالة من هذا المكان؟

أقبل دركى وحسم الموقف.

دكنت السماء. ونزل المطر مدرارا. أسرع الناس تحت المظلات نحو منازلهم. وأغلقت المحلات وأقفر الشارع، كانت الفتاة تسير بملابسها الرخيصة ببطء، والمطر يداعب جسدها الطرى المرتعش. ضحكت بتشنج متمتمة:

– الجبناء يخافون المطر. أهل حينا لا يخافون المطر. ولا يملكون مظلات أنيقة كهذه ولكنهم طيبون، طيبون.

تونس

استـــفــزاز

ليس يكفى إثارةٌ لنزالٍ... أن ترمُزى
صارحينى.... وإن تشائى ولوعى... تحفَّزى
واجهينى بما يليق بمثلى.... تَعزَّزى
وانقشى ما يثير... فوق الوشاح المطرَّز
......
انهضى مستفزَّةً... وامتطى المهر واهمزى
حاصرى كل ربوة لى... وجوبى مفاوزى
وإذا لاحت مهرتى لك... كُرِّى وناجزى
فأنا مهرى لا يروق له كَرُّ عاجز
لا مفر.... فنازلى.. جرِّدى السيف.. بارزى
وإذا طالت جولتى وحَلاَ الطعن.. أوجزى
واحشدى كل مالديك لقتلى.... وأجهزى
روعةٌ.... لو دمى يسيل.. على نصل مُعْجِزِ

سمية رمضان

المعدية



بين الشط والشط يقضى مراكبى المعدية يومه، الثمن هو الثمن دائما: عشرة قروش فضية، تزيد أحيانا فى وحدات من عشرة قروش دائما. يجود بها من لا يعرف الثمن الأصلى، ولكن المراكبى لا يطلب ولا ينتظر حتى العشرة قروش. عندما يقبضها بين أصابع كفه العريض تستدير يده سمراء غير معروقة، مخشوشنة بعض الشىء كَيَدِ أمٍّ مكتظة فقيرة ولكنها لا تكل عن رعاية أطفال كثيرين. عندما يضع القروش فى جيب سرواله تحدث أصواتا، غالبا ما يبدأ عندئذ فى الغناء. موال حزين عن الأمل وخيبة الأمل، ولكن كلماته أبدا تختلف المرة عن المرة.

كثير ما كان البعض يهوى الانتقال للشاطئ الآخر ليسعد بصحبة المراكبى. فقد كان غناؤه يتم على نحو عجيب. حتى عندما ينقل أكثر من شخص - ولم يكن ينقل أكثر من ثلاثة أشخاص فى المرة الواحدة يُشعر كل واحد على حدة أن الموال موجَّهٌ له وحده دون الآخرين. وكان يشعر بالسعادة عندما يرى وجها عابساً انتثرت بين ثناياه علامات الحبور والثقة، وكان لا يدخر وسعا كى يشعر سامعه أنه بالفعل لا يغنى إلا لأذنه هو بالذات، وأن كلَّ أمله هو بعث الأمل فى نفس سامعه، هذا بالذات، وأن هذا الأمل هو مبرر وجوده والنقطة التى يرتكز إليها كيانه.

رجال ونساء من جميع الأعمار ينقلهم المراكبى بين شطى مدينة الموتى ومدينة الأحياء ودائما يتركهم أكثر حبوراً وإيماناً فقد اختصهم المراكبى وبارك إنسانيتهم. كان غناؤه مريحا شجيا يتقبل معه السامعُ كيانَ حالهِ المنقوص، فيفيض لحظةً بجمال الحسرة ورقة الفهم، ويتقبل نفسَهُ ولآخرين هكذا كما هو وكما هم وتستكين النفوس، فها هو رجل فهم ووعى وتقبل كلَّ شىء فراح يواسى ويعزى وكأنه بالفعل عاش كل الحيوات وذاق طعم كل العذابات وأصبح لديه فائض عظيم من الحنين العطوف.

حتى أنه إذا نظر الى أحدهم لمس شغاف روح ناظرة وتواصل وذات صاحبه فى مكان خفى لا يعلمه هذا ولا ذاك.

عندما يشكره أحدهم على صحبته كان يضحك ويقول مجاملة: «السنا كلنا فى نفس المعدية ؟ ولكنَّ ظلاً خفيا وراء لمعان عينيه يسدُل بعد أن يبتعد الراكب قليلا وتغلف قلبه غلالة حسرة سوداء..

ولكن الناس يرونه أسمى من السمو معطاءً سخياً يشفى الجراح ولا يطلب لنفسه شيئا، تسعده لحظة تواصل مع أحدهم كمن نال رضا النفس المطمئنة بعد شقاء. عندما يعطى لا يعطى من مكان متعال. كان يشعر الكل أنه فى مكانة عظيمة يرقون هم إليها عندما يهتم بهم المراكبى كلَّ هذا الاهتمام.

أصبح المراكبى موضوع القرية، ،الكل يشعر أنه هو بالذات موضوع المراكبى حتى وهم مدركون أنه يوزع بينهم جميعا أشياء يملكها دونما قصد، فيستزيد منها كل من عرفه.

وكان المراكبى لا يرد أحداً. حتى وهو مريض، حتى فى الأوقات التى كان يبدو عليه فيها الإرهاق الشديد. كان دائما ينحى نفسه ليفسح لنفوس الآخرين، وكان سريعا ما يلتقط أحوالهم، فإذا وضع العشرة قروش فى جيبه بدأ بغناء موال ينبئ بحال المستمع فيأنس الراكب لهذا الإرهاف، ويشعر بكمال لحظة يتحقق فيها التواصل بين البشر دونما كلام - كيوم جاءته «بهية» بنت تاجر الماعز؛ ما إن وضعت فى يده القروش العشرة حتى نظر إليها نظرة طويلة مليئة بحزن عميق أطلق بعدها صوته العذب يغنى فى عتب: «يا ميت ندامه على اللى كان الجمال فى إيده ولا صانهوش.

يعرف منين الجمال اللى يعرف ما يصونهوش»

وكانت بهية يوما جميلة تركها ابن عمها ليتزوج من غجرية الموالد.

سخيُّ الروح واللسان كان المراكبى. عطوف وهو ينقل الناس من شاطئ الموت إلى شاطئ الحياة والعكس. وكان غالبا ما يجد الراكب عند المراكبى سخاء من نوع آخر. كان يحاول له أن يقدم الطعام لصحبته. طعام يصنعه هو بنفسه يقدمه لمن يركب معه وكأنه يقدم قربانا لأبناء آلهة لا يعبدها إلاّه.

وكان الكل يدهش فهذا الرجل يأخذ عشرة قروش ويطعم الراكب من وليمة كلفته أضعاف أضعافها. كان هذا حالَهُ مع من لا يعرفه عن قرب ومن يعرفهم عن قرب. أما فئة الأقربين فكانت تعلم عنه ما لا يعلمه الآخرون، ولكنها لا تبوح بالسر. الأقربون فئة من نوع خاص، فئة تأكد له أنهم يظنون أنفسهم من عجينة أخرى غير باقى البشر. فئة لا تكذب ولا تظهر مالا تبطن. لا تتهاون فيما تعتقد وتقدس الحق والعدل ولا تتنازل ولا تعرف الحلول الوسط فئة تظن نفسها متكاملة ولكنها تأنس لمن حولها وتخاف على نفسها أن تصبح كالآخرين.

كان يلتقط أحوالها فى الحال، ولكنه يتريث فى الحكم على أمورها. كان مثلا ينقل «خواطر» فى الأسبوع، مرة، تذهب لتزور قبر أمها وترجع مغرورقة العينين وعقلها شارد وروحها مستل دائما متشحة بسواد ثقيل. وكان الجميع يحترم حزنها فلا يحدثونها إلا حديث الموت، أما المراكبى فكان لا يلتفت إلى وجودها إلا بقدر، مع أن «خواطر» كانت امرأة من نوع خاص. ذات ملامح قوية ،جسم ممشوق تلفُّه هالة من الكبرياء نادرا ما تلتقى وكل هذا الحزن. إذا ركبت مع آخرين لا تحدث أحدا، تهرب من عينيها نظرة ازدراء لا تسلطها على شئ بالتحديد، فيشعر الموجودون بالارتباك. وكان المراكبى تشغله «خواطر» إلى حد بعيد، ولكنه ظل على حياد تام إلى أن جاء يوم ركبت فيه معه وحدها، فأطال من الشط للشط، وانتظرها حتى فرغت من زيارة قبر أمها ثم أطال رحلة العودة وبدأ فى الغناء. وما إن سمعت «خواطر» الصوت ووعت أن كلامه موجه لها دون غيرها، حتى ارتخت ولانت وفقدت غضبهاوزالت عنها نظرة الاحتقار. لقد أعطاها المراكبى من روحه حتى الثمالة.. ثمالتها هى، إلا أنه عندما رأى شرارة الغضب تنطفئ فى تلك العيون، أزعجه ذلك كثيرا، وتمنى بينه وبين نفسه لو أنها قاومته، لو أنهالم تصدقه، لو أنها لم تسلمه إرادتهاهكذا، فهو كان يغار عليها منه.

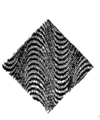
بعدها جفت معاملته لها واخشوشنت ألفاظه وبعد أن كان يتكلم ليشفى أصبح يتكلم ليجرح. وكان مفتاح فئة «خواطر» فى الواقع بسيطاً، فقد كان يعلم أنه ما غالى إنسان هكذا فى الاستقامة إلا لأن

بداخله زنديقا، وما قسا أحد فى الحكم على الآخرين إلا لأن به أضعاف ضعفهم فكان المراكبى يخاطب هذا الضعف المستور حتى ينكشف ليبدأ عزاؤه. ولكن ما إن يلمح بادرة الاقتناع فى أن الكل يتساوى، حتى ينفر ويبتعد. عندئذٍ كان يُسمع يقول: يا خسارة، وكأنه ينعى لنفسه انتحار عزين. إلا أنه أبدا لم يفقد الأمل فى أن يجئ إليه يوم يستطيع الأخذ كما يستطيع العطاء.

سنون طويلة أمضاها فوق المعدية يبث الأمل ويتلاشى أمله فى العثور على من يقف أمامه موقف المساواة: ندٌّ لند يعطى بقدر ما يأخذ. وجاء ليل كان وحده فى المعدية عندما هبت عاصفة لم ير مثلها من قبل، ،غلبت الرياح خبرة السنين وانقلب المركب. لم يكن شط مدينة الموتى بعيدا، فاستجمع كل قواه وركز عزيمته فى ذراعيه لتنقلاه إلى شاطئ النجاة. عندما وصل منهك القوى راح ينظر وجهه على ضفة النهر الذى صفا فجأة كما غضب فجأة، ورأى نفسه كاملا متكاملا محتويا لكل شئ، وفهم سر شقائه، ولكنه لم يفهم سر الأمل الذى عاش له وبه قبل أن تتحطم المعدية.



شعبان يوسف



تصدُمنى عتمةُ أن أتراجع للخلف

فى هذا الوقتِ الضيقِ

فى هذا العصبِ المجروحْ.

فى ذاتِ الوقتِ القابعِ :

خلف الروحْ .

أتهيأ : أن أتذكر

(طاولةً..

أوراقاً فارغةً..

أعقابَ سجائر متناثرةً، ..

حول الطاولةِ..

وجوهٌ من «زانْ».

تضحكُ فى وجلٍ

وتثرثرُ فى سعفِ الأركان

فى هذا الوقتِ المتقوقعِ..

أتهيأ أن أتبخرَ

وأصيرَ دخان..

أتسلل عبر ثقوب النسيان.

وأسرِّبُ وجهاً مملوءًا

ببقايا وطنٍ..

أتراجع

عشرَ

سنينَ ...

أتأملُ :

نفسَ الطاولةِ،

رفاقاً !!

أصلبَ من خشبِ.. الزان،

ودفاتر تصرخ بالطبقةِ،

والإنسان،

طاولةً : فى وسط الغرفةِ

تتشنج ..

من فرط صعود الأحزان..

ووجوه الخشب «الزان».

ظلت : جامدةً،

خامدةً..

لا تتغير..

لا تتبدل

ثمةَ أعقاب سجائر...

ودخان..)

فى ظلِ الوقت الجارحِ..

فى رعب الوقت المجروح

فى تلك اللحظةِ :

يدهمنى وجع الذكرى..

تصدمنى عتمةُ أن أتراجع للخلفِ

يحزننى أن أتخيل وجهَكَ..

يا آن.

رفقى بدوى

لبــاس العاشقين



رأيتنى أطوح بدفى، فتتخلخل الكتلة فى دولاب البدن وتفسح قدراً من الفراغ، تتأرجح الكتلة بين احتلاله أو الجلاء عنه، وما كنت أعرف أن الفراغ بقادر على إزاحة الكتلة، ولا يبقى فى دولاب بدنى سواه، فشفت الرؤيا، ووجدتنى أزداد تطوحاً، وأعرف عن البدن ستره، عندما لم يعد خلف ستره ما يستحق السَّتْر، وعندما لم يعد النظارة ناظرين إليه، فكل منا رغم الزحام فى المكان نتطوح ونتطوح، مشتاقين لمن يملأ الفراغ.

كانت الأجساد فى تطوحها تتلاصق، وفى عريها تتلامس، وعلى دقات الدفوف الصاخبة تتخلص الأجساد من شهوتها، بالغة بها عنان التحليق، فركبت الأجساد مركبة الأجساد، فعزفت لها الطبول معزوفة الصعود، وما سكنت فى طبقة من طبقات الذرى، وما نزلت من مراكبها إلا عندما جاء وقت الإشهاد، فشهدت بأنها ما تعلمت سوى علم الفطرة، وما جاءت إلا من توافق المسامات التى بالجلود، وما خرجت إلا لتدخل، وما دخلت إلا لتحيا، وما حييت إلا لتموت، وما ماتت مادام النَّفَس الذى خرج قد ازدان على مقعد الجلوس، فأُطعمت بقدر ما أزاحت الكتلة وأحلت الفراغ.

فإذا ما عادت الكتلة للبدن، التزم الأمر، وعشق موقف العبودية، فَمُنح مفتاح الطاعة، فدخل، وسكن، لما ألبسناه لباس العاشقين.

إدوار الخراط

ســوْرات بائــدة



«ولد ألفونس لا ما رتين في ماكون سنة ١٧٩٠ من أبوين شريفين وعهد بتقويمه وتعليمه إلى قس واسع الاطلاع، اريحي الطباع، خياليّ النزعة.

وبعد أن نال إجازة الفلسفة من معهد لليسوعيين أخلد إلى البطالة إذ لم يتح له العمل في حكومة بونابارت، فتعلم الإيطالية والإنجليزية، وحركته دواعي الصبا إلي الحب فتيّمت عقلّه فتاةٌ أولع بها ولوعا شفّ جسمه وأضلّ عقله، فبعث به أهله إلى إيطاليا ليبرأ ويسلو، ولما عاد حكم الملكية في فرنسا سلك نفسه في نظام الحرس، ثم ترك الجيش إلى السياسة. ولما كان يقرض الشعر نشر منه ما أحلّه في الذروة من شعراء الغزل، ومهد له السبيل إلى الأكاديمية الفرنسية فدخلها عام ١٨٣٠، واعتده شعراء الرومانسية إمامهم.

عبر البحر إلى الشرق فزار سوريا وفلسطين وبيروت ورزأه الموت في ابنه وجاءه الخبر بينما كان في بعلبك، فعاد أدراجه. انتُخب نائبا في الجمعية التشريعية وشغل منصب وزير الخارجية في ١٨٤٨ ورشح نفسه لرئاسة الجهورية فظهر عليه لويس نابليون. لما انقلب نظام الحكومة اعتزل السياسة وطارده الفقر والشيخوخة فنصّب نفسه للعمل خمسة عشر عاما لا يفتر قلمه حتى كسب ملايين الفرنكات ثم مدّت له الحكومة يد المعونة فرتبت له وظيفة مقدارها خمسون الف فرنكا ما دام حيا. اخترمته المنية عام ١٨٦٩ في وحشة من الناس، يعالج محنة الضنك والنسيان، ماتت قبله زوجته وأولاده، ولم تغمض عينيه غير حفيدته. كان شاعر النغم المتّسق والحزن العذب

العميق. وكان منذ صباه موسيقىّ الجمل، وثّاب الخيال، فيّاض الشعر يستمد وحيه من نوازع القلب وجمال الطبيعة وحماسة الإيمان».

لم يهز لا مارتين قلبى، قط، لا فى ترجمات احمد حسن الزيات المونقة بل شديدة السَرَف فى تانقها، ولا عندما قرأت بعض شعره بعد ذلك فى لغته الأصلية. كان فقط يشوقنى ويبهرنى ويطربنى أحيانا، اذا لم تكن الذاكرة قد خانتنى، كما يجرى التحفظ المأثور. لا هو، ولا المنفلوطى، فى عبراته وزيزفونه وأحزان قلبه.

لكنى بكيت ـ كم بكيت ـ حتى بللت الصفحات، حرفيا، فى غمار ترجمات عمر عبد العزيز أمين لغادة الكاميليا وآلام فرتروبول وفرجينى وسافو ومانون ليسكو، وكنت اجفف الصفحات المبلولة، بمنديلى، دون خجل. كنت فى الثانية عشرة أو الثالثة عشرة. فماذا كان يبكى هذا الطفل فى غرفته الضيّقة تلك فى حارة الجلنار، بين السرير والمائدة الرخامية البيضاوية و«البترينة» التى كانت تغص بكتبى المدرسية وكراريسى، وروايات الجيب ومجلات «عشرين قصة» وألف صنف وصنف من القصص الرديئة شبه الرومانتيكية لمحمود كامل المحامى ويوسف حلمى من كُتّاب «كل شىء والدنيا» و «الاثنين» «أبو نضارة» و «إدى» ومحمود تيمور ومن لفّ لفّهم، وفى زحمة الغرفة، وزحمة القلب الصبى بمشاعر عارمة غير مفهومة، كم شطت بى خيالات هؤلاء الكتّاب وفواجع ما ترجموه، وكم حلمت برهافات بنات محمود كامل المحامى، فى المعادى والزمالك والهرم، وكم تمزقت روحى فى كوخ العم توما أو حانة الملاك الأزرق على السواء. فى هدوء الليالى، عندما كان اخواتى وأمى وأبى نائمين فى البيت الذى كنت أراه ساحة الأشواق وعرفت فيه بكارة الأحلام ونشوة استغراقات الجسد، ولم أعرف مدى رثاثته ـ ورثاثتها ـ إلا عندما كبرت، كم ذرفت الدمع وخافتّ بشهيق الحسرات غير المبررة، والوجيعة.

اهذا لَجَج فى ثناء الرومانتيكية، ام هو ايضا إصرار فى «ضدّ الرومانتيكية»؟

«فى اجمةٍ واسعة يظللها الصفصاف على حافة غدير، كانت الفراشة تعيش.

كانت ترشف الزهر، وتتغنى، وتقف، على حافة المياه، ليسكرها العبق، يدثرها النسيم، يحنو عليها النور، ثم ترفرف، وتهتف، وهى تحلّق: «ما أجمل الحياة ...!»

وفجاة.. هبت العاصفة القاسية المجنونة، وارتعش الأفق، وانهارت سحب السماء، انطلقت الزوبعة، في زئير، كقهقهة شيطان، كاقدام كابوس، وتحطمت الزهور، ورقدت اشجار الصفصاف علي حافة الغدير، وقد هدمها الريح الجبّار، انطلق الغدير، جدولا ثائرا متمرّدا، إلى المحيط.

وكانت الفراشة، مختبئة فى جوف شجرة، وقد أذهلتها الصدمة، فلم تعد ترى، أو تعقل، وعندما أفاقت، راحت تحوّم، تطوف فى أجمتها المحطمة، وتبكى، وتنتحب. راحت تمتص الزهور الذاوية، وتغرقها بالدموع، وتناجيها، عسى ترتد إليها الحياة، ولكن.. بلا جدوى.

وعندما عصفت الريح ببقايا الأزهار الذابلة، لم تبك الفراشة. إذ قد جفت دموعها، ولم تنتحب، إذ أن صوتها قد ضاع، ولم يبق من أغانيها إلا أزيز مختنق خافت.

انطلقت الفراشة تهيم بين المروج والغدران، ترشف القبل المريرة من شفاه الزهر، شاردة، هائمة، لا تقف، ولا تنتظر، دائما تحوم، وتدور، فى إصرار ذاهل مجنون، حول الورود، والأعشاب، والأشواك، كأنما هى فكرة جميلة.. فرّت من رأس متمرد فيلسوف.

كانت، دائما، ظامئة الشفاه، مضطرمة الحنين، لم تعرف قط رحيق السعادة التى عرفتها قديما، فى أجمة الصفصاف، على حافة الغدير.

راحت الفراشة، فى أحزانها، تتدثر بهباء متطاير شفاف، يتموّج حولها، ويتبعها، مهما أغرقت فى الشرود الضالّ. هباء الذكريات التى لن تعود.

وفى أمسية صيفية مرهفة ذوت الفراشة، وأسلمت آخر أنفاسها، تحت ظل صفصافة مستوحدة، بجنب غدير، ذوت، على شفتيها لهيب ظمآن».

هل كان ذلك فى منتصف الخمسينيات؟ استقلت من الشركة التى أسميتُها باتينيول مرة، وأخلط بينها وبين المتحف الرومانى، مرة، وأعطيت لنفسى إجازة تفرغ.

كنت أقضى بعض الأصباح فى غرفة بحمام ومطبخ صغير - جارسونييره محندقة يعنى، كانت لفوزى شاروبين المرّ، تطل على الكورنيش عند ستانلى بيه من على ربوة مرتفعة قليلا، ولها شرفة واسعة، وكان البحر الشتوى ساجيا وغامضا ومزبدا ثائرا حينا بعد حين، وجماله طعنة فى القلب فى كل الأحيان.

أعددت مائدة خشبية طويلة كلفتنى جنيها ونصفا، وكلفنى نقلها بالعربية الكارو من كليوباترا الحمامات إلى ستانلى مبلغا وقدره عشرة قروش صاغ، كنت أكتب وأترجم عليها. وكان ألَمُ نورِ الشتاء يدخلُ إلىَّ من وراء ستارةٍ شفافة تقريبا، منقوشة برسوم ملائكة صغار ينفخون فى أبواق منمنمة، بشكل بهيج، بأشداق منفوخة مستديرة من نفس القماش الأبيض ولكن بخطوط بارزة ولامعة وأقل شفافية. صوت الموج العنيد له وشيشه الرتيب الذى أكاد أنساه ولكنه يصحبنى، له حضور أنيس، وعندما كانت تأتى إلىَّ تخلع ملابسها، على الصبح، فى غمرة وشيش البحر، وترتدى فقط الروب الوردى الفضفاض من النايلون وله شراشيب وتوشيات، نهداها يطلان من وراء الشفافية الخداعة، قويين وراسخين وشبه ممنوعين، أما سائرها فهو لى، عربدة النور الصباحى فجاة سورة منطلقة من كباح مألوف، هواء البحر يؤرث ملح الشهوات.

فى لجج نشوته تفيض به أمواج الجسم عن حدودها وترغّى في زَبَد الهمس الخفيض ياحبيبتى أحبك أحب جسمك وأحب عينيك بسوادهما العميق ونظرتهما المتطلبة المتضرعة الآمرة الخاضعة في وقت معا، بين ذراعيك الملتفّين المتلويتين حول وسطى أحب فخذيك الرشيقتين المتوترتين وقدسك الرابض بينهما وأجوس بفمى فى هضاب الرمل الناعم الذى ينهار تحت يدى فى وهاده التى تغمر شفتىّ بالنداوة فى برَكٍ محتدمة غائرة الظلمة اللهب والمياه الملحية تتكسر علي الصخر مدبّب السنان قاطعة كتل الأسمنت صلابتها محتمية تحت لزوجة طحالب مخضرة أبدية اللمعان تحت غشاء الشفافية الخداعة المترقرقة بلا انتهاء ضربات الصرخة الأخيرة منها ومنى معا وألم النشوة الذى لا يطاق وقبلة الامتنان وصورتى منعكسة فى مرآة عينيها ونظرة الرضىَ الساجية وأنت تغمضين عينيك كأنك تموتين.

نذهب ونأخذ كأسا من المارتينى ونتغدى فيليه أو اسكالوب مع السلاطة فى «سكارابيه» فإذا كانت الدنيا تمطر كنا نرقب أمواجنا الداخلية تهدر أمامنا زرقاء مزبدة مكتومة الغضب تتخبط بالصخر والسور وترتفع تصطدم بالقضبان الحديدية المتقاطعة وتطس الأسفلت الأسود الذى يومض تنقطه قطرات المطر التى لا نسمع صوتها يسقط رشاش الموج مبددا تزقبه من وراء زجاج النافذة الذى تتغشاه ضبابة خفيفة تميّع حدود كل شيء.

ألم تكن المحبة والرضى الجسدانى متآلفين؟

سخط الشهوات وحزازات أشواق الروح قد عرفت المصالحة إلى حين. حُرقتها محتّملة الآن.

بينما كنا نتكلم عن لا مارتين - الذى لا أحبه وهى مشغوفة به، وبودلير الذى يفتنها ويحيّرها - أهدتنى كتيبا صغيرا نسوىّ الشكل فيه قصائد نثر لبودلير، وكان غلافه قماش مشجّر أنيق تفوح منه رائحة عطرها من مجاوراته لأشيائها الحميمة فى حقيبة يدها.

أهذا كله كان يحدث حقا، أم ما يشابهه ويخايله؟

ما هَمّ إن حدث أو لم يحدث.

هوذا الآن ملائكة الشاروبيم ينفخون فى صُوَر القيامة البهيجة من بين الأموات.

أما أنا فقد وجدت أن كارلَيْل كان ممعودا وبيرون أعرج، وجونسون شبْه أعمى، وملتون أعمى، وداروين مريض الأعصاب، وكان كيتس وشيلى وبروانتج مسلولين، وأصيب بالجنون نيوتن ودانتى وشوبنهور وبودلير وشارلز لامب وإدجار الان بو ونيتشه وموباسان وهيدرلين، ووجدتُ أن السمك البحْرى والحمّص والبطارخ والجمبرى تعالج كلال الذهن وكلال الجسم معا، وأن البطاطس واللبن والكُرنب تنفع الاكتئاب (ياليت!) وأن البيض واللحم البقرى والأرز تعاون على قوة الإحساس، أما الإعياء فليس له إلا الماء والملح.

بدون تاريخ

١٩٤٣؟

عزيزى وفيق

لقد ماتت.. وانتهى الأمر

أختى.. أقرب الناس إلى قلبى.. ماتت.. ولن أراها.. إلى الأبد. تلك المخلوقة الوديعة، الهادئة، النبيلة.. ماتت.. ماتت.. وانتهت. ماتت بضيق الأنفاس.. فى المساء.. بعيدا عنى، لم أرها، ولم أبك معها، لم أهدّئ من ألمها، وإنما ماتت، وحيدة، بعيدة، فى ركن مهجور.

آه.. يا إلهى، إننى لم أعرف الموت قط. كنت أفكر.. فيه، ذلك التفكير المر القاسى.. البارد، ولكننى لم أعرفه. لم أعرفه حتى الأمس.. حينما أحسست به، كثقل هائل من الرصاص، يضغط على روحى، بقدم ساحقة.

لم أعرفه الا حينما توارى العقل، وانفجرت فى نشيج دام مروع. لقد ماتت.. عن أربعة عشر عاما.. ياللجحيم.. حياة قصيرة، خاطفة، حياة لا يمكن أن تكون سعيدة، بل هى أقرب إلى التّعَس. وكنت أنا، أنا كنت العامل الرئيسى فى تعسها. كنت أقسو عليها، وكنت أحرمها المتعة البريئة، الطاهرة.

ما زلت أذكر، حينما فاجأتها يوما تقرأ رواية. غضبتُ، فى جنون، وثرت ومزقت الرواية، وعندئذ بكت، وعندئذ ضحكت أنا. آه يا إلهى، هل كنت أعلم، هل كنت أعلم، أنها بعد أسابيع معدودة، سوف ترقد فى صندوق مغلق وحدها، وسوف يهال.. عليها.. التراب، وسوف تحرم النور، والهواء.

وهى.. أنها لم تسئ إلى قط.. بل كانت تحبنى.

هل تذكر يوم الخميس الأخير فى الإسكندرية، لقد رجعت من معك فى الساعة الثانية عشرة وكانوا جميعا قد ناموا، إلا هى، كانت مستيقظة، تنتظرنى، وكانت قد أعدت العشاء لى، وجلست بقرب النافذة، لتفتح لى.

والآن، قد استراحت.. لن تجلس لتنتظر، ولن تبكى إذا قسوت عليها، لن أراها ثانية، لن تصنع لى القهوة المضبوطة التى كنت أحبها، والتى كنت أسهر بها.. أية قسوة.. وأية سخرية.

عزيزى..

لست أدرى ماذا اكتب، ولكننى ابكى.. أبكى كما لم أبك قط.. يمكنك أن تمزق الوريقة.. ولكن، إننى يجب أن اكتب، ولو هراء.

بالامس فقط صباحا، كنت خلىّ البال.. ولم اكن أتوقع قط شيئا من هذا القبيل. كنت وحدى فى بيت دمنهور.

وجاءنى تلغراف من المستشفى، جاء به رجل معمّم، من موظفى الصحة.

شخص بارد ثقيل بغيض، نزلت لأقابله.. وإذا به يهتف: «حياتك الباقية عايدة ماتت..» وقفت فى مكانى.. وجمدت.. وهمست فى غير وعى: عايدة وعندئذ هتف اللعين: «نعم.. عايدة.. التى كانت فى مستشفى الحميات.. أليست هى؟».

وتقدمت كتمثال، لم أشعر بشىء قط.. لا حزن، ولا أسف، ولا دهشة ولا أى شىء على الإطلاق.. وأمضيت الورقة كما طلب منى، ولم أقرأها.. فتطوّع هو بالقراءة.. ولكننى لم أفقه إلا كلمته الأخيرة... «... لاستلام الجثة».

عندئذ صحت به ليذهب إلى الجحيم.. يا أخى رح فى ستين داهية بقى.!.. كانت والدتى فى الإسكندرية، ووالدى.. صعدت السلم فى جمود، وعندئذ فقط أفقت عند ركن مظلم، وانفجرت ببكاء لم أعرفه قط من قبل، بكاء محزون ملتاع.. دموع متدفقة غزيرة، نشيج مرتفع يهز الجسم كله، ولاتستطيع الإرادة أن توقفه..

ظللت أبكى.. وانطلقت الذكريات، تلهبنى كسوط مشتعل.. كنت أبكى مستندا إلى النافذة.. وكنت أبكى مستندا إلى المائدة.. وكنت أبكى راميا نفسى على السرير.. كنت أبكى مخفيا وجهى فى ذراعى، وكنت أعض منديلى، وأمزقه، وأنشج بصوت مرتفع، خشن، لم أعرفه فى نفسى من قبل.

كنت قد فقدت الإرادة، والمنطق، بل والعاطفة، ولم أكن أدرى شيئا واخيرا، بعد زمن لست أدرى مداه، تمالكت ودسست نفسى فى ثيابى، وانطلقت إلى الأتوبيس، لكى أسافر إلى الإسكندرية.

كان ذلك حوالى التاسعة صباحا، بعد اثنتى عشرة ساعة.. من.. موتها. كان الجو صحوا، والهواء رقيقا، يداعب وجهى.. ويجفف الدموع المعلقة فى عينى.. وفى الحادية عشرة.. ابتدأ الحلم

البغيض.. دموع.. صيحات.. مركبات.. أوراق تمضى وتستخرج.. ذهاب إلى المدافن لإعداد القبر.. تعزيات ثقيلة ممضة. وقفت عند جدار المستشفى أخيرا، فى الساعة الرابعة، لم أكن ذقت طعاما، وكنت أشعر بدوار، وهدير، وأوجاع جسمانية، لكننى لم أكن أشعر بأى ألم روحى. وفى الداخل كانت عايدة.. كانت الجثة تغسل.

وكانت صيحات الأم المحزونة الثكلى تدوّى فى أذنى كنغم بغيض. وجاءت العربة، ووضع فيها الصندوق، ولم يتمالك أبى نفسه، فبكى بصوت مرتفع. ولكننى كنت مستندا إلى الجدار محدقا، جامدا، وسارت الجنازة.. ولم أكن قد أفقت بعد، ولكننى تركت مكانى، وأسرعت لألحق بهم.

وتلا ذلك سير طويل صامت، كريه.

ودخل الصندوق المدفن.. وأقيمت صلاة الموتى.. وكنت واقفا خلف القس أحدق فى رأسه من الخلف.. وأستمع إلى كلماته القبطية فى غيظ. وانتهى أخيرا من رقياته، وألغازه.

كان يلقى هذه الصلاة بصوت مرتفع، رنان، وكانت حركاته كلها يتجسد فيها عدم الاكتراث، ومجرد أداء الواجب، الذى لا معدى عنه.

وأخيرا، وضع الصندوق على الأرض.. وحفر القبر.

وكنت جالسا على قبر مرتفع، أبكى، للمرة الأولى، فى صمت.. وسكون.. كنت بعيدا عنهم قليلا، فلم أكن أرى كل شىء بوضوح.

وفجأة، دوت صيحات الأم، وقد فقدت كل إرادة، صيحات مجنونة ثكلى، ثاقبة، فعرفت أن الصندوق يوضع فى الحفرة العميقة، إلى الأبد.

وعندئذ لم أدر شيئاً، أحسست أننى ألتقط أنفاسى فى عنف، وأننى أنشج فى جنون.. وأخذ الناس يهدئوننى، ولكن لكى أزداد.. وانتهى الأمر أخيرا، وأحسست نفسى مسندا بأيد لست أعرفها، لأننى كنت أتعثر فى مشيتى، ولأن وجودى كله كان قد تركز فى دموعى. فقط.. سمعت أبى يصيح فى صوت محترق متهدج: «مع السلامة ياعايدة..» وسمعت خالى.. يهتف بى.. فى صوت تخنقه الدموع: «خلاص يا بنى.. خلاص يا بنى...» وهبّ الهواء، رقيقا، ليلطف من التهاب وجهى، ويخفف من دموعى.. وانتهى الأمر، وسوّى الحانوتى وجه الأرض.

انتهى الأمر.. وانقشع الحلم البغيض.

هل كان حلما؟.. أحقّ أنه مجرد حلم..!

لست أدرى.. لست أدرى.. ولست أستطيع أن أمضى فى الكتابة..

عزيزى

يقولون ان الحزن لهب وضرام.. ولكن كلاً.. كلاً.. إنه ليس لهبا.. إنى لست أشعر باللهب.. فقط أحسُّ قلبى تعتصره أيد قوية.. قاسية.. ساحقة.. فقط.. أحس أننى دائما أريد أن أجهش بالبكاء.. فقط.. هناك شىء يجثم فى جوفى.. لست أدرى ما هو.. وإنما أدرى أنه يثقل روحى، ويرسل الزفرات المحترقة فى أعماقى.. إننى أود أن أبكى، وأن أبكى باستمرار.. لكننى لن أستطيع.. إننى أحس بما يشبه الألم الجسمانى، ولست أستطيع أن أدفعه. يا إلهى، هل قُدِّر لنا ألا نعرف قيمة من نحبهم، إلا حين نفقدهم؟

أليس هذا مريرا، قاسيا..؟

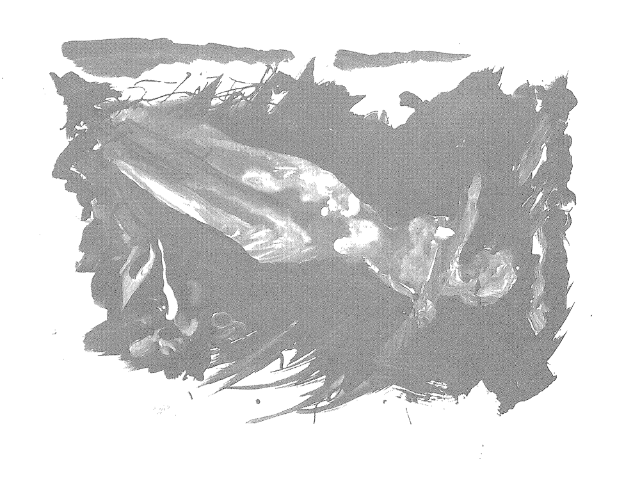
أليست حياة عاجزة، حقيرة؟

يا إلهى إنها لم تكن تريد أن تموت.. إنها كانت تحب الحياة.. وقد ماتت. وهناك تعسون.. يضيقون بحياتهم ذرعا، ولكنهم يعيشون. والآن.. أين هى؟ .. ذلك هو اللغز. هكذا تعذبنا العاطفة، وهكذا يعذبنا الفكر. إن الموت قام فى حياتى بدور كبير.. حينما كنت طفلا رضيعا، مات أخى.. فشربت الأحزان من ثدى أمى.. وكان هذا سببا قويا فى أمراض عديدة افترستنى صغيرا.

وحينما كنت فى السادسة، مات صديق طفولتى «وطواط» وكان ابن خالتى. كان طفلا شقيا، نشطا يتدفق بالحية.. وكنت ألعب معه، وأذهب إلى المدرسة معه، وعلّمنى كيف أتسلق الجدران، وكيف أسرق الحلوى واللعب، لكى نتقاسمها سويا، وكيف أخرج من المدرسة، لنتجول فى الشوارع، ونحن نمرح، ونلعب.. ثم أذهب إلى البيت مؤكدا أننى خارج للتو من المدرسة.

وفى أحد الأيام، مات صديقى الأول، مات تحت عجلات الترام، أمام المنزل، وكنت أنا أول من لاحظ الحادثة.

وعرفت طفولتى، ما هو الحزن.. وما هى الدموع. وبعد ذلك بسنة واحدة، كنا نسكن أمام مدرسة للبنات.. وكنت واقفا فى الشرفة، فى الظهيرة، وفجأة صرخت، لأنى رأيت فتاة ترمى بنفسها من نافذة المدرسة تجاه الشرفة تماما.



اللوحة للفنانة: نجـوى شلبى

مازلت أذكر الحادثة، كأنما كانت بالأمس.

رمت الفتاة بنفسها، فسقطت على تعريشة عنب، تعريشة قاسية، رضّت جسمها، كما ترضّ الكرة، ثم سقطت علي بلاط الممر الذى بجانب الكرم.. ومن الشرفة، كنا جميعا، نرى كل شيء.

تحطمت الفتاة، وسالت الدماء القانية التى صبغت البلاط.. وكانت تتقيأ دماء، وصديدا، وموادا رخوة لينة. وجاءت عربة الإسعاف، وذهبت على سرير متنقل، ولم أتناول طعاما، طوال اليوم، بالطبع.

وفى العاشرة، كنت جالسا ذات يوم، أمام عشّ صيفى فى كليوباترا، وكانت الساعة السابعة، ومصابيح الكورنيش تلقى بأضواء مستديرة مرتعشة على الطريق الذى تذرعه السيارات تنطلق كالسهام الطائرة. وفجأة التفت فوجدت جسدًا ×لدنا لفتاة حسناء رشيقة يستدير تحت عجلات إحدى السيارات، اهتزت الأذرعة، واستدار الجسم تحت العجلات مرة، ومرتين، وسمعت صرخة فاجعة.

ثم وقفت السيارة، وتقاطر الناس.. لكنى لم أتحرك، ولم أنبس ولم أقم لأرى الحادثة.. كما قام قريبى، وغمرتنى كآبة محزنة.

عرفت الحزن النقى اللاذع.. الحزن على فتاة لم أرها قط، ولم أعرفها قط.

وبعد ذلك بسنة واحدة.. مات أمين أخى الأكبر، وعرفت كيف يجلل الحزن بيتا لمدة طويلة، طويلة.. عرفت الوجوم الدائم، والضحك المحرّم، والأعياد السوداء.

والآن.. الآن..

نعم.. إننى أعرف الموت. أكثر مما أعرف الحياة. إن الموت صديقى، وإننى أنظر إليه.. كما ينظر المسافر المتعب إلى المخدع الأخير.. حيث يرتاح.. وحيث يطمئن.. وحيث يعرف.

إن الموت هو الذى خلق منى هذا الشخص المعتزل.. الصموت.. العزوف عن المجتمع.. وعن زيف الحياة.

لقد قلت لك مرة: إننى لم أخلق إلا للتأمل، والأحلام.. واليأس. ولكن، لماذا، لماذا أحزنك يا صديقى؟

كلا.. كلا.. إننى كاذب، لا تصدق هذا الهراء.. لقد كتبت لك كل هذا فى لحظة ضعف.. إننى لا أبالى، ولا أهتم.

إن الموت ليس صديقى، بل أنا أمقته، وأنا لم أحزن كثيرا.. فلا يثقلك الأمر.. إنها سخافات، وهذيان.

وبعد فإن الحياة جميلة.. وكلنا سنموت أخيرا.. فالأمر كما ترى عادىٌ تافه.. ويمكنك أن تمزق كل هذا..

وأخيرا، إلى اللقاء.

المخلص

(......)

(بدون تاريخ)

عزيزى وفيق

لن أبدأ بأية تحيات، أو مقدمات، أو أخبار، سأدخل مباشرة إلى هذا النص المسرحىٌ الذى كتبته بالأمس، وبعد أن تقرأه، إياك أن تكتب لى برأيك. فقط اقرأه. ولكنى أريد أن أقول لك، قبل أن أتغلب على تناقض لا حلّ له : الموت والحب، لماذا عكفت على هذا لنص بعد موت عايدة، وبعد ذلك تقرأ وبعده إننى لو كنت أصالح بين مستحيلين، كأنما أريد أتغلب على تناقض لا حلّ له: الموت والحب، لماذا عكفت على هذا النص بعد موت عايدة وبعد ذلك الخطاب؟

الموت : نعم.. تقدم.. إلىّ فأنى أعرفك.. هذه عطورك العبقة.. تحملها الريح وأرى بريق سهامك الذهبية.. ألست إيروس؟

إيروس : عَرَفنى.. لا مفر إذن.. نعم أنا هو.

(يخرج الموت إلى المدخل.. شبح عملاق أقرب إلى النحافة)

إيروس : هذا كهفك إذن؟ .. كنت أتجول على غير هدى. ما أعجب أن ألقاك فى مثل هذه الليلة؟ .. ولكن أليس لديك نار؟.. إن الليلة مثلجة.. والريح قاسية.

الموت : انتظر قليلا (ينحنى) آه.. هاكها.. ارم سهما من سهامك فى قلب هذه الصخرة.. وسوف ترى النار.

إيروس : (وهو يشعل النار) ما هذه الصخرة؟ .. من أى معدن؟

الموت : لست أدرى.. سمعتهم يسمونها «الحنين».

إيروس : الحنين؟

(النار تضطرم.. تلقى ألسنة غريبة من اللهب والنور.. يظهر.

الموت : وجه جميل.. عينان خامدتان كأنهما من زجاج بهما بريق ثابت متألق..)

الموت : (وهو يجلس على صخرة يصطلى النار) ما أجمل النار.. منذ آباد طويلة لم أصطلِ شعلة واحدة.. ولم أجلس بجنب جمرة واحدة.. ولكنه أنت أيها الساحر الصغير!.. منذ دهور ودهور وأنا أعيش فى ظلمة مثلوجة.. ظلمة باردة.. كدماء سلحفاة عجوز.

إيروس : إنك لست رهيبا كما سمعت أيها الموت.

الموت : مطلقا.. إنهم البشر الذين أذاعوا عنى هذه الأقاصيص الوقحة.. البشر.. ذلك الجنس الغريب الذى يعبث بكل شىء. ولكنهم يرهبوننى إلى حدٍ غريب.. يحاولون الهرب منى بأية وسيلة.. ألا ترى كيف يصورون لأنفسهم حياة أخرى فيها ما لم يستطيعوا الظفر به هنا.. حياة ناعمة كسول.. فيها القصور الذهبية المسحورة.. والحوريات الفضية اللون.. شعرهنّ ذهب.. وعيونهن لهب.. وشفاههن عميق.. وفيها الأنهار مياهها عسل.. والأشجار فواكهها من كل فاكهة زوجان. يا لتلك المدن الغريبة المسحورة.. القائمة فوق السحب..

إيروس : (فى حيرة).. ولكن.. أليس هناك ثمّة حياة أخرى؟

الموت : بلا شك.. بالتأكيد على الأقل فى أخيلة هؤلاء البشر.. وبين أوراق كتبهم المتضخمة.. ياالله .. لشد ما يفزعون منى.. قديما.. راحوا يصرخون إلى الأمطار والرعود والعناصر التى لم يفهموا منها شيئا ويتوسلون لها أن تردّنى عنهم.. ثم ارتقوا قليلا.. فبنوا مثلثات هائلة من الصخور.. وقبعوا، داخل أهراماتهم ومقابرهم المحفورة فى بطن الجبل ورقدت مومياواتهم المكفّنة المطوّقة بالذهب والنطْرون والفيروز. بجانب توابيتهم المذهبة، وبجعهم وقططهم.. ورموزهم العجيبة.. وزعموا أنهم انتصروا علىّ.. ثم ارتقوا أكثر.. فوضعوا فى أفواه موتاهم قطعا من النحاس.. أجرة للملاح الذى سيعبر بهم بحر الظلام. وأخيرا.. ابتسموا فى ثقة قائلين: عجبا لهذا الموت.. إننا سوف نحيا فى عالم آخر.. فيه ما لاعين رأت ولا أذن سمعت ولا خطر على قلب بشر.. حياة أبدية لا نهاية لها.. ما أحلى كل ذاك.

إيروس : أما أنا.. لقد حرتُ أنا الآخر مع هؤلاء البشر.. إننى أبذل لهم الجهود الجبارة كما بذلت لآدم من قبل.. أريد أن أعلّمهم كيف يكون النور الهادئ الصافى.. أريد أن.......

الموت : (مقاطعا) ولكن لماذا.. لماذا تتعب نفسك هكذا؟

إيروس : لكى أرتفع بهم.. لكى تصل الحياة إلى قمتها المغمورة بالنور.. لكى.......

الموت : حقا.. ماأجمل هذه المُثُل العليا.. وهذه الرسالات المقدسة.. هذه الأوهام الحنون.. والأكاذيب اللطيفة.. لست على أى الاحوال من عشاقها.

إيروس : ولكن كيف تعيش بدونها؟.. إنها لن تكون حياة.. بل مجرد جحيم ابدّى اللهيب.

الموت : هل نسيت أننى الموت.. إننى أعيش فى جليد ذائب.. لا مُثُل.. ولا غاية.. ولا نور.. وإنما هو ظلام مثلج.. إننى لست أدرى شيئا.. ويخيل إلى أننى أدرى بذلك كل شىء.. أسمعهم يقولون المحبة.. والنور.. والفضيلة.. والجمال.. فأبتسم ابتسامة مريرة.. لأننى الموت... لا يسعنى إلا أن أبتسم.. وأؤدى واجبى.. ثم أُغرق نفسى فى الجدول الثلجى.. الدائم الركود.

إيروس : هذا مروّع.

الموت : نعم.. مروّع بالنسبة إليك.. ولكن أنا.. إننى لا قلب لى.. إننى الموت.. ومن هنا فليس ثمة ما يروّع فى الأمر.. إننى لست عدما ولست وجودا.. إننى شىء غامض رهيب.. وشىء لطيف جميل.. إننى نور عند البعض وراحة وسلوى.. وعند البعض ويلٌ وظلام مخوف.. تماما كالشفق الذى تراه أنت يضرّج الأفق بضباب عقيقى صاف.. يراه المصاب بعمى الألوان.. شفقا رماديا شاحبا عميق النقاء.. ويراه الناس فى بعض الأقطار.. ضوءا شفافا حارا.. يتدفق من قرص الشمس الملتهب. أليس فى كل هذا عنصر من الجمال؟ ولكن هذا لايهمنى أيضا. لأننى ابتسم باستمرار نفس الابتسامة المريرة المتجمدة.

إيروس : هذا محيّر حقا.. انت ظل مجسّم فى الليل المظلم.. ولكنك جسم ذو ظلال.. فى النهار الساطع.. فهل انت خدعة؟ خدعة كبيرة زائفة..؟ هذا محير.

الموت : ثُمْ هذا الفكر.. الفكر ذو الصلف والكبرياء.. الفكر الذى لا يستطيع مع ذلك أن يتعقل كيف يكون الواحد إذا قسمته على الصفر.. هل هو أيضا خدعة ضخمة.. إنه دائم التشدق بألفاظ كبيرة.. مثل الأبد واللانهاية.. ولكنه لا يستطيع تحديد ظل لها.. فكيف يستطيع تعقّلها.. إذن فهل الحقيقة أنّه لا حقيقة.. وهنا نقع فى دائرة لا يمكن الخروج منها.. دائرة اللا حقيقة.. التى لابداية لها ولا نهاية.. وتصبح المسألة كخدعة الفيلسوف التى يتلهى بها الأطفال : «أنا لا أقول الصدق أبدا؟» .. «إننى لست أدرى أننى لست أدرى.. وهكذا إلى ما لانهاية.. إنك فى إدراك هذه الحروف السبعة «لست ادرى» تستطيع أن تتعقّل شبحا للأبد اللنهائى.

إيروس : مهلا.. مهلا.. أيها الموت الفيلسوف.. إن راسى يكاد يتمزق.. هذه الألفاظ تدور فى مخى كإعصار مجنون.. يا

إلهى.. إننى أدرى.. أدرى شيئا واحدا.. هو أن لى قلبا.. إنه الوجدان أيها الموت.. الوجدان هو الكفيل بإجابة كل هذه الأسئلة الحمقاء.. بلغة قدسية صامتة.. الشقيّ حقا من يجحد قلبه ويقبره.. لكى يعتمد علي عقله فحسب.

الموت : ولكن.. لعلك نسيت أننى الموت؟.. بلا قلب ولا وجدان. ماذا حدث؟.. ما الأمر؟..

إيروس : (.. كالمأخوذ...) يا إلهى..

(شبح رقيق لطيف يقترب.. الريح تميل به وتعبث بغلالته الواسعة).

إيروس : يا إلهى.. إنها.. إنه عبير من أطواء الماضى البعيد.. عبير ساحر مسكِر.. إننى أرتجف.

الموت : (مبتسما) يخيل إلى أن سهامك النارية سوف تتمرد عليك أخيرا.. أيها العابث (وهو يدفع كتلة من الخشب فى النار) أنا شخص ثاو فى البرودة والظلام.. ويحلو لى أن أرى النار بجانبى هذه الليلة.. كل أنواع النيران!!

(أضواء النار تقع على فتاة متسربلة بغلالة فضفاضة.. لا يمكن وصفها.. إلا كأنها زهرة ناعمة تتخايل كنغم هائم.. فى حلم أبدى ساحر)

المخلص

(......)

ألم يكن هذا دفاعا عن الرومانتيكية، بأسلوب كله يتنافى معها؟ تعقل واتزان، وحساب للرموز أو الشفرات الواضحة السافرة، وتبادل للحجج المنطقية؟

فأين الانثيال والتدفق وضرب الأمواج الداخلية لأسوارها؟

أليس اختيار الصيغة المسرحية نفسها له دلالة؟

كان هذا جزءاً من مسرحية طويلة، فيها أيضا أفروديت، والشيطانَ، وبسيشيه، والملاك، وما لا أدرى من شخوص ورموز. فهل كان من الضرورى أن أحرقها كأنه طقس عبورٍ من مراهقة الكتابة إلي كتابة المراهقة؟ - ذات ليلة - في بيت شارع خفاجى، الدور الأرضيّ، وعلي قاعدة النافذة العريضة المطلة على الشارع المقمر النائم، والكروانة الصفيح تسخن، والسنة نار لها رائحة تتصاعد بينما أهل البيت نائمون كانت لها رائحة نفاذة حرّيفة هل كان فيها خصلة شعر/ أم قطعة صغيرة من ملابس نسوية حميمة؟

ما زلت احتفظ ببقايا ورق محروق، استنقذته في آخر لحظة، ولسعت أصابعي وأنا التقط القصاصات متفحمة الأطراف من بين لعقات النار الصغيرة التي لا ترحم. فتات هذه الأوهام مازالت تتساقط بين يدّى فى كل مرة أعود إليها، واقرأ جذاذاتها ممزَّقة الأوصال كأننى أعرفها حق المعرفة، ولا صلة لى بها.

عندما التقيت إيهاب الحضرى - وقد أصبح الآن شيخا عفيًا متوثبا بالحيوية - فى معرض لأحمد صبرى بالأتيليه، تذكرنا الأيام القديمة. لم أذكر له فيلاً شارع فوستر، ولكنى عرضت لجارسونيرة فوزى شاروبين فى ستانلى، ضحك، وقلت له تصور يا أخى أن التليفون عندى ضرب دقة الترنك الطويلة المميزة، وعندما سمعت صوت فوزى فى التليفون هتفت فرحا ومفاجأة بصوت عال: فوزى.. حمد الله على السلامة.. نورّت مصر.. فقال لى ببساطة وبرود: أنت بتزعّق كده ليه؟ خرقت ودنى.. الله يسلّمك! نزل علىّ دوشٌ بارد، قلت لإيهاب، وسطع فى ذهنى ما كان غائبا فى الخلفية أن فوزى الآن يتخذ سمت أهل بلده الجديدة، وتحفُّظهم، وقلة عاطفيتهم، كان قد هاجر إلى كندا، قال لى إنه كان فى كل مكان فى وزارة التربية والتعليم يلقى نوعا من السخرية والازدراء والتهميش لأن اسمه شاروبين. قال لى لا تفسير إلا هذا، تقاريرى ممتازة، ملفىّ زى الفل، تلاميذى ينجحون بتفوّق وبدون استثناء - كان يدرِّس إنجليزى فى المدارس الثانوية باسكندرية - فلماذا أنقل إلى الصعيد؟ قلت ربما لأنك ستكون مدرسا أول! قال لى لا أريد يا أخى أريد أن أظل فى اسكندرية. أبدا. هذا كله لأنى قبطى.

قلت له: غير صحيح. غير ممكن.

جاءه ابنٌ متخلِّف - لماذا هذه القصة المتكررة الموجعة للقلب؟ - فكان ذلك هو الحافز الحقيقى للسفر، وفى كندا لم يستطيعوا للولد شيئا، ظل فى مؤسسة للمتخلفين، لم ينفع فيه علاج أو تأهيل حتى كبر، لا يكاد يدرى شيئا من حوله، يحيا فقط حياة بيولوجية بحتة، لا يكاد يعرف من الدنيا إلا أمه فقط حينما تزوره يجرى إلى حضنها، وهو يافع كأنه طفل رضيع، وينهنه بأصوات الفرح والبكاء غير المستبينة، فهل كانت هذه أوجع وأقسى؟

كان قد قال لى أن «دستورنا» يضمن حرية الاعتقاد وحرية الفكر وحرية القول، قلت نعم كان دستور ١٩٢٢ عظيما قال: ١٩٢٢ ايه؟ أتكلم عن الدستور الكَنَدى. قال فى بلدنا ليست هناك خانة الدين فى أى بطاقة للهواية، ولا فى الجواز طبعا، قلت: بلدكم يافوزى؟ قال: نعم، أما بلدكم فهى تضطهدنا دون محاولة حتى لتغطية الاضطهاد، قلت يافوزى لا تضطهدنا، أو على الأقل لسنا نحن فقط، بل المضطهدون المقهورون ليسوا لأنهم من ملّةٍ معينة، ولا من شريحة واحدة، يُقمَعون لا نهم متمردون، احرار، أو خارجون عن المألوف، أيا كان دينهم وطبقتهم، قال يا شيخ.! هذا كلام المثاليّن، أحسست ألمه وجرحه وغضبه لانه اضطر أن يهجر وطنه وأن يتبنى وطنا جديدا بحماسة مغالى فيها تفضح نفسها بنفسها وتهزم نفسها بنفسها.. وأحسست عنده بعلاقة الحب - البغض الملتبسة بإزاء الوطن، التى عرفتها عند وفيق أيضا.

سألت: هل حقا ماتت مصر فى قلوبهم؟

قلت: لا يمكن أن تموت.

قلت: أصراع - كلاسيكيّ حتى الملل - بين الموت والحبّ، كالمعتاد؟

تذكرت بيتهم فى شارع الإسكندرانى، كيف كنت فى أولى سنوات الجامعة أهبط عليه فى ساعات الوحشة فى عز الظهر، عندما تضيق روحى بالوحدة، وكنا ننزل معا نذهب إلى حسن، على بُعدٍ قليل فى الشارع نفسه، أو حلمى، ونذهب لسينما ستراند، أو رويال، وتحجز لنا بائعة التذاكر اليونانية المصرية الشقراء كراسى ممتازة فى آخر صفٍّ من فئة سبعة صاغ، ونترك لها قرش البقشيش أو نصّ فرنك عندما تنتابنا حالة الكرم والبشرقة والفنجرة، وإن شالله ماحدّ حوّش، ياالله، هوّ حدّ واخد منها حاجة، أو عندما كنت فى ١٩٤٧ لا اعرف ماذا افعل بشهادتى، لا اجد عملاً رغم كل الخطابات والوساطات، وكان فوزى مازال فى الجامعة، مع وفيق، وقد انتقلت الكلية إلى مبنى فى المحمودية كان فى الأصل اصطبل البرنس طوسون، وله حديقة واسعة تموج بفتيات أقسام الإنجليزى والفرنساوى الأنيقات الجميلات، كنت أبحث عنه فى وسط هذا الهياج الرشيق المصفوف الشعر.

أو عن أى شخص آخر. كانت الوحدة، والبطالة، ممضّة. فإذا وجدته بين محاضرتين تحدثنا قليلا أو اكثر، وارتفعت عن نفسى أعباء الوحشة أو ثقلت، ثم عدت ماشيا من آخر محرم بك إلى راغب باشا، والأفكار والتهويمات نصف المطبوخة تملأ نفسى باضطراب لعله لم يحلّ حتى الآن.

وعندما بلغنى خبر موته فى كندا أوجعنى الخبر جدا. شعرت بتلك الصدمة فى القلب التى نعرفها عندما نفقد ما لايعوض عنه أبدا.

٢٨ مارس ١٩٤٥ (يوميات)

الربيع قادم. وإن كانت السماء تمطر احيانا والرياح فى الغالب تهب وتعصف فى الشوارع وعلى شاطئ المحموديّة. والربيع يتميز فى سنوات حياتي بانه من اكثر أيامى ظلمة وشقاء. ذلك الشقاء المكتوم الحرون العنيد. كجبهة حيوان غبى مرهف الحس. ويثير فى كيانى دماء قلقة مرتبكة. والكيانات الغبية البليدة ثارت ثائرتها، هاجت واهاجت وتثير فيّ الجنون بقذارتها وكثرتها واستحالة التغلب عليها. ولكن الربيع قادم وهى لابد أن تحيا. على دمائى. وتملأ حياتى بالشقاء التعس الغبى العنيد. ولذلك انا لا أستطيع أن ارى الجانب المضحك. المهزلة فى هذه السخافة الكبيرة. الجنون بإزاء هذا الموقف إذا كنت مريض الحس. ومع ذلك فليس فى المسألة ما يضحك. فهذه هى خصائص الربيع. وليس هناك حلّ.

من المستحيل أن تتغلب على الحيوات العنيدة الماكرة.

يمكن الآن أن ننسى وننتقل إلى النساء. والنساء من أهم خصائص الربيع كذلك. ولماذا الإنكار؟ إن الرغبة عميقة، فى الدماء. تجرى مع كل شريان. رغبة الجسد. الطيات الناعمة من اللحم. والأثداء الملآئ. والشعر الكثيف الحريرى. إنه الربيع. ومن الطيب أن يتكلم المرء على كل شىء. تلك الساعات المرة. الطافحة بأبديات التعس والعذاب وأنا أعود من مشية متفردة طويلة. وأحسُ بكل ما فى عمق الحسّ من وحدة هائلة، أحس بنقصان كيانى الجسدى، اننى قزم وناحل قبيح الخلقة. ولا أمل هناك. إننى ضعيف بالروح مضحك فى الجسد. يا إله الجحيم! وتلك النساء فى الطريق.. تلك الأرداف والخصور. والسيقان الناعمة. السيقان التى لو وضعت خدى على طياتها. لو قبلت ركبتها. لو دفنت وجهى بينها...

يسأل المرء نفسه ولماذا إذن لا تذهب إلى امرأة؟ كلا.. مستحيل. إن الجسد الميت ليس هو الشىء. إننى أريد جسداً كاملاً حياً توقده محبة. أريد؟ أنا؟ بهذا الكيان الذى يشبه جسم طفل عجوز؟ الرغبة القاحلة التى تموت جدباء كم تتخذ الماكرة من صور. وكم ترتفع فى نغماتها المتطلّبة تحتضن بين ذراعيها كل صور الحياة. ومع ذلك فهذا هو «ربيعى» التاسع عشر. وتلك إحساسات صبِّى فى العشرين. يا إلهى. ومع ذلك فأنا ذاهب الليلة فى جولة أخرى فى الشوارع. والريح تعصف فى وجهى. وسأرى النساء فى الطريق. أليسوا يقولون إن الانسان يحلو له دائما أن يبحث عن الألم. أن يجرى وراء الشقاء. فى المخزن ذلك التعس «معْزة»، «معزة» الذى نسينا كلنا ما اسمه «الحقيقى» يعرج فى عفريتته الباهتة الزرقة التى أعطاها له مستر لِى على سبيل العطف، وكتبها رُونْ فى خانة المفقود عند التفريغ، ضاوى الجسم (مثلى) زائغ النظرة (على عكس نظرتى، فيما أرجو) يسخر منه ويهزّئه كل العاملين فى مخزن رقم (٦) للبحرية البريطانية فى كفر عَشْرى، كأنما يُفرغون فيه كل القهر الذى يتحملونه، هم أنفسهم، من هذا العالم. أليست أورع ساعات «معزه» هى ساعة أن يُضرَب ويُضرب بعصا قوية لا تلين. إنه جَرَبٌ فى كل نفس. وفى النفوس المريضة يشتد الجَرَب. ويجرى المرء خلف الألم، يتمرغ فى الأرض أمامه. لكى يوطأ. ويوطأ تحت الأقدام، لكى تنهشه الأظافر المتكسرة المتآكلة. لكى يُسحق وجهه فى التراب. ويضحك فى أحشاء الأرض. هأنذا أهذى مرة أخرى. ولكنه الربيع. أنهار الدماء القلقة التى تَغَذَّت منها حيوات خبيثة كثيرة. الدماء التى تتدفق وفى مجاريها أكوامٌ من الأوحال والتى سقطت فى أنهارها بقايا العفن ومآسى المستنقعات الطحلبيّة. التى تملأ الروح بسحب معتمة من التَّعَس الحَرُون. كجبهة حيوان غبى مرهف الحس. يستيقظ فى فجر الربيع وهو يلهث ويحدّق ويحكّ رأسه فى الأرض. وثمّة عطر يفوح من بين السيقان العارية الجميلة. ويملأ سحب الربيع الداكنة.

٣٠ مارس

أول أمس كتبت الكلمات السابقة وخرجت أذهب إلى السينما. ولما كان الوقت مبكرا قليلا ذهبت إلى سينما «ريو» أرقب السيل المتدفق من البشرية «الراقية» تخرج من أبوابها. وكان الفلم رائعا على مايبدو. لأن كل الآنسات خرجن يمسحن أطراف عيونهن بأصابعهن الرقيقة. وخرج فحل تخين ومعه زوجته الأنيقة القبيحة الشكل. وهو يتثاءب كمن نفذ من ورطة

بالغة الحد فى السأم. وخرجت عزّة مشرقى ومعها ليلى خيّاط ومجيدة عيسى. وأخت عزة على ما يبدو . وتذكرت تلك الساعات الجهنّمية التى تعذبنى فيها فكرة أنه ليس هناك فتاة فى حياتى. إننى لا أعرف فتاة واحدة حتى الآن. هذا يدعو إلى الجنون. ليس هناك فتاة واحدة - فى العائلة وفى غير العائلة - وجّهت إلى كلمة حب او حتى ودّ او مَعَزّة، ولا كلمة واحدة. هذا من العوامل التى تجعلنا مرضى. ولكنى «تذكرت» هذا الشعور فقط. لم «أحسّ» به. لست أدرى لماذا فى تلك اللحظة. مع أننى قد ينبثق علىّ هذا الإحساس الجهنمى احيانا بدون مقدمة ولاسبب، يتدفق على نفسى ويغمرها بموجة حمراء مكتسحة متقلبة من نار الجحيم. ولكنى كنت عاديا . وكنت أشعر بنفسى بغموض: كائن قزم مبهدل قبيح الخلقة ونكِد مضطرب الهندام ومترب.

بغموض. وبضآلة. دون حدة.

وفكرت فى الكلمات التى كنت كتبتها قبل أن أخرج. النساء والسيقان العارية. وهكذا. وبدالى كل ذلك لا معنى له ومضحكا. الكلمات التى كانت أصدق من بؤرة اللهب بدت لى مستحيلة ولا معنى لها.

«الموسيقى التى ملأت روحى بحسّ المحبة المفقودة» «المحبة التى كان يمكن أن تملأ الحياة بنور الشمس مفقودة. ضائعة لا نجدها.»

كانت «كاميل» جميلة. ذلك الجمال القدسى». وهج ينبعث عن الروح. وتلك المواقف التى كم هى معبرة. معبرة عنى. وعاطفيتها، ورمانتيكيتها لا تفارقنى، مهما سخرتُ منها، لماذا توحدت، فجاة، مع جوان كراوفورد بوجهها الرجولى قليلا وصوتها الخشن قليلا، واستقامة عودها قليلا وجفافه:

- هل تعرف أن أحداً لم يقل لى يا حبيبتى من قبل.

- إننى تعسة. شقية. إن أحدا لا يحبنى. أحدا على الإطلاق. لاننى قبيحة وشقية.

- إننى كنت فى مصحة. ومازلت مريضة. وكنت أنت اول صديق لى. لأنك ساعدتنى ساعدتنى برقة ومحبة.

- السعادة؟ أن ننظر معا إلى إحدي رُؤَى الطبيعة. أن نتبادل الأسرار الصغيرة التى لا يشاركنا فيها أحد. أن نحس معاً بالرفاقة امام الجمال. أمام السر الذى فى الكون.

- تلك الموسيقى العاطفية الناعمة. الموسيقى التى تبكى محبتنا الضائعة الراقدة فى كيان الأشياء. التى تدفعنا لأن نذهب ونبحث عنها. نبحث عن الحلم المفقود.. الآن.. الآن فلنرحل. لنبحث عن المحبة الضائعة.

ولكنى مثقل. قدماى متعبتان لا تستطيعان المشى. وعلى كتفى احمالٌ أنوء بها.

ياسلام!

ذروة حقيقة من ذُرَى الميوعة العاطفيّة، ولكن كم كنت احسها ـ من وراء الصياغات الطريّة ـ صادقة وحارة..

ما اغمض سرّ الهوّة بين الشيء وقوله.

٣ أبريل ١٩٤٥

لماذا يُشقي الناس انفسهم بهذا الشكل؟ لماذا يصرون أن يكونوا تعساء؟ لماذا يقتلون انفسهم بهذا الشكل؟ لماذا؟ إنها بلاهة وحمق. غباوة لا تتصور: أن يحبسوا أنفسهم في ظلمة دمائهم التعسة التي تجر نفسها بركود وموت. وتنقلب على نفسها. تنهش وتغرز أظافرها في الدموع. حتى تتحجر من البؤس وتتجمد. وتئن في الظلمة.

ولكن لماذا؟ في هذه الحياة التي نستطيع أن نلمس فيها الجمال احيانا. الجمال الكبير كالسماء. يهز النفس ويجعلنا آلهة. لماذا إذن نصر أن نهبط إلى شقاء دمائنا. الشقاء الذي لا يريد أن يمضي. الشقاء الذي يقرّ في الدماء. كرذيلة. الذي يصبح وحدة واحدة مع أعمق أعماق الوجود ذاته. شقاء. شقاء. ومع هذا فهو حمق. بلاهة عمياء. إصرار لا يفهم. غريزة خائنة لا ضرورة لها ولا معنى.

هو دائما هناك. وحدة واحدة مع أعمق أعماق الدماء. كثقل لا يُحتمل. يطأ الروح. يطؤها إلى التراب. يفد إلى الروح ببطء. يهبط حتما. كقدر. في كل غروب. ويدوس. يدوس كاجنحة حلم بالغ الوحشة يقبض النفس. ويتراكم. ويثقُل. ويحيل المرء إلى حيوان غبي حزين. كئيب. كئيب. لا يَفهم.

ومع ذلك فأنا أريد أن أبرهن لنفسي أنني إنسان. أيبدو هذا مضحكا. وصبيانيا؟ ربما. لكنني أريد أن أعرف. هل أنا مجرد فشل لا رجاء فيه. هل أنا مجرد حياة كئيبة لا معنى لها. مجرد خدعة غبية شقية. هذه الحياة التي هي أنا؟ أريد أن أعرف. هل فيّ شراراة من الكبرياء الإنسانية لا تزال تومض. أريد قليلاً من وهجٍ دفنها. أريد أن أحس يوما أنني استطيع أن احتمل هذا الشقاء المخرب الحيواني وتلك الغباوة التعيسة الرثة المهلهلة وذلك الانسحاق الشرير في التراب، وأن اتجاوزها كلها، أريد أن أحس أنني جدير بأن استنشق هواء السماء مرة. أن أنظر إلى الكون بكبرياء الإنسان. هل استطيع؟ هل استطيع. هل أنا استطيع.

نهاية اليوميات.

رسيس سورات قديمة مازال حصيّ متوقداً من جمْرٍ صَغيرٍ معجون به نسيجٌ حيٌّ له نبض مضطرب متناوب الدقّات.

يداي مشتعلتان ولكنهما تظلان منقبضتين على الحصى المكنونةُ فيه نار. يداي لا تنفرجان.

هل تسمعون وشيش لحم اليدين المحترق؟



عبد الرحمن ابو عوف

[بكات الدم]وشهادة جيل

تتصاعد بعنف مكثف فى المجموعة القصصية (بكات الدم) نبرة الاحتجاج والرقص والرثاء لاغتيال الحلم الوطنى فى أداء تعبيرى وإتقان أسلوبى شكلى يغتنى بتقنيات القصة القصيرة، فن الوحدة والاختصار والتركيز والاقتصاد، والتكثيف.

إنها تقدم شهادة دامية موثقة بالصورة والرمز ومفردات الواقع المحسوس عن تضحيات جيل حرب الاستنزاف وحرب ٦ اكتوبر ومعاناته التى أجهضتها المساومة والمهادنة مع العدو التاريخى والحضارى للأمة المصرية والعربية.

ومبدع هذه المجموعة القصصية ذات النهج الخاص والصوت المتفرد «حجاج حسن ادول» هو من طليعة كتاب أبناء النوبة المصرية الذين أخصبوا القصة القصيرة المصرية بمضامين ورؤى وأشكال لها خصوصيتها التراثية المنحوتة من عالم مدن النوبة وأساطيرها وتقاليدها تلك المدن التى اغرقها النيل بسبب مشروعات تعلية خزان أسوان والسد العالى، وحتم التحول الصناعى والحضارى التحكم فى مجرى النيل، فأدى ذلك إلى جوانب سلبية أدت إلى غرق حضارة وأرض عاشت عليها أجيال من النوبيين، مازال «حجاج حسن أدول» يحمل تراثهم وأساطيرهم وحكاياتهم ومثلهم وتخيلهم فى قلبه ووجدانه وعقله، ليجسدها بمهارة فائقة فى مجموعته القصصية (ليالى المسك العتيقة) وروايته العذبة (الكُشر)

ويتجاوز «حجاج حسن أدول» عالمه النوبى الأثير بطقوسه ورموزه لينفتح على شمولية الوحدة العريضة لنسيج الحياة المصرية فى مرحلة السبعينيات القلقة بانهياراتها وتراجعاتها عن مشروع النهضة والتحرر الناصرى، حيث تدور معظم مضامين قصص مجموعة (بكات الدم)ورؤاها على محورين متوازيين

ومتقاطعين في الوقت نفسه هما محور جبهة القتال بعد هزيمة ٦٧ وحرب الاستنزاف والاستعداد والتعبئة البطولية لحرب أكتوبر، ثم اندلاع معارك ٦ أكتوبر المجيدة، وتتوازى مع هذا المحور العسكرى خبرات مجند من جيل السبعينيات ومعاناته التى تروى على لسانه ومن منظور رؤيته ، معظم القصص... وتتوازى مع خبرات الحرب وتمزقات الجبهة الداخلية ومايحدث فيها من انهيارات سياسية واقتصادية واجتماعية حيث حيتان الانفتاح الاقتصادى الاستهلاكى وشركات توظيف الأموال والاستثمار الأجنبى، والعبث واللامبالاة وحكم صندوق النقد الدولى، وفساد الدولة السرطانى، واغتيال مكتسبات ثورة يوليو ٥٢، وبداية مسلسل المهادنة القبيح، والصلح مع إسرائيل والتبعية للولايات المتحدة الأمريكية.

فى كل من قصص (شالوم... هئ) و(كابوس التمساح وبرج السواد) و (الموت كلبا) و (رقصة الذبيح) و (يوم بكيتك يافاروق) رصد موسع وتصوير نابض لخبرات مقاتل مصرى من جيل السبعينيات يتحرك على جبهة القتال الملتهبة بعد هزيمة يونية ٦٧، ويعيش عذابات حياة الخنادق وصمت الصحراء وقوتها والتدريب الشاق، ثم أهوال حرب الاستنزاف التى أقلقت هيمنة العدو الإسرائيلى، ثم أخيرا ملحمة العبور بكل روعتها وانفجاراتها النفسية ونيلها المأساوى، ثم إجهاضها، ويتبدى الكاتب فى رؤيته واختياراته للأحداث والأجداء السياسية على وعى بمدى المخطط الأمريكى الذى التف على انتصار أكتوبر ليحيله إلى اعتراف وسلام مهين مع العدو التاريخى للأمة العربية.

أما قصة [شالوم... هئ] فهى متقطرة من أعماق رعب هزيمة ٦٧ إذ يهان المقاتل عبد الجواد فى أثناء انسحابه فى صحراء سيناء حيث لهيب الشمس والعطش وقصف الطائرات.. يهان فى صميم ذكورته عقب اعتداء وحشى عليه، ويعود إلى القرية حطاما لايستطيع أن يقرب زوجته، غير أنه ينتقم لرجولته وكرامته فى حرب ٦ أكتوبر، ويصب حقده وناره بقسوة على العدو.. ويعود مرة أخرى إلى قريته بعد أن فقد ابنته (فاطمة) مع ضحايا مدرسة بحر البقر، وتحمل زوجته غير أنها تجهض ويخرج الجنين ميتا. وهذا رمز صريح على إجهاض حرب أكتوبر ومكتسبات معركة العبور، والتى تمخضت عن الصلح والاعتراف بإسرائيل وتنتهى القصة بهذا الحوار الساخر:

- أبى.. أتعرف معنى السلام باليهودية؟

نظر إليه عبد الجواد.. لحم نظرات عينيه بعينى ابنه الغر جمع فقاعة هواء فى صدره ليلقى لفظه الساخر، لكن سبقه ابنه متباهيا: - معناها شالوم.

بأساريره المسرورة.. لفظ عبد الجواد فقاعة الهواء فى قرف فخرجت ... هئ]

ويقف الجندى (عبد الجواد) الذى عبر فى ٦ أكتوبر وقاتل الإسرائيلين ببسالة فى قصة [يوم بكيتك يافاروق] ليصف لنا ذهوله وإحباطه وانكساره عندما يرى العلم الإسرائيلى ونجمة داود يرتفع على أعلى عمارة فى قلب القاهرة.

يصوغ الكاتب فى إحكام تشكيلى أحداث الحرب وجوها ومآسيها وصدام الإرادات، ويقدم أدب الفاعلية التاريخية ومواجهة

الموت بلغة تقطر الدم.. ولعلعة الرصاص، ويجسد بالصورة والرمز المعارك بخبرة وتركيز ووعى وشاعرية دامية وبكلمات مهشمة.

ونصل للحن القرار فى هذه السيمفونية المتعددة الأصوات عن الحرب لقصة غاية فى التركيز والشاعرية الأسيانة والمحملة بالدلالة هى (شارة الحداد)، وهى بمثابة تعليق حزين على مأساة الحرب وملهاتها.

وتتقاطع مع هذه القصص الدامية عن الحرب والتهاب جبهة القتال بأحداثها ونماذجها الإنسانية ذات الحضور المأساوى، - مجموعة أخرى من القصص ذات التعبير الفانتازى الذى يجسد بالصورة والرمز حالات الانهيار والتفكك والتسيب والتدنى التى اغتصبت الصلح مع إسرائيل، حيث يختلط الواقع بالحلم بالكابوس، والعينى بالمتخيل والحقيقى بالوهمى.

فى قصة **(الهرم المقلوب)** يفاجئ الموظف القادم فى الطريق الصحراوى من الإسكندرية فى مهمة روتينية بأن الهرم الأكبر قد انقلب وأوشك على السقوط.. ويظل يصرخ.. الهرم انقلب.. والناس تنظر إليه فى لامبالاة وينصرفون.. ويظل يصرخ والعسكر والحراس لاهين بشئونهم الخاصة.. (يقولون ليس عهدتنا)... وقرب هضبة الهرم وملاهيه المعربدة يجتمع المستثمرون الأجانب ليعلنوا عن بيع مساحات من هضبة الهرم لإقامة مدينة سياحية لاهية، والعمال يجرفون رمال الأهرام، ويظل الموظف يصرخ والناس يهرولون ولا أحد يهتم؟

ورغم التخيل والحلم الكابوس فى صياغة حدث القصة إلا أنها ترمز فى صراحة زاعقة لضياع تراث مصر الحضارى ورمزها الأبدى الذى قهر الزمن

أما قصة (تقازم) فهى تستفيد من أبجدية قصة كافكا.. حيث الشعور بالانسحاق والمطاردة ومعاناة قهر المدينة وأكاذيبها. والتحول إلى مسخ.

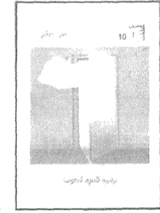
يستيقظ الراوية على صوت الراديو يذيع نشرة الأخبار الرسمية بكل أكاذيبها وتفاصيل المقابلات الرسمية للمسئولين.. وعندما يخرج لعمله يضيع فى زحام الأتوبيس.

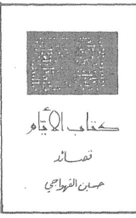
وعندما يقف فى الطابور المعتل بالمستشفى العام يلتفت أمامه وخلفه فيرى الطابور كله أقزام، والطبيب نفسه قزماً يعتلى الصندوق ويصرخ، ولدى عودته يتعرض لمطاردة من رجال الأمن ومن فئران كالديناصورات تسعى فى الشوارع المعتمة للمدينة؛ ويظل يلهث حتى يصل متعبا إلى حجرته الخانقة ليستيقظ مرة أخرى مكدوداً مرهقاً على صوت الراديو يذيع نشرة أخبار الصباح.

هذا الاتساق والتناقض الذى جسدته وعبرت عنه فى شفافية قصص المجموعة بين ماحدث فى جبهة القتال بعد حرب الاستنزاف ومعارك العبور فى ٦ أكتوبر وإجهاض النصر العسكرى المجيد بالمساومات السياسية ثم الصلح مع إسرائيل، وبين أوضاع الجبهة الداخلية من انهيارات وضغوط وأحلام كاذبة عن السلام الوردى، تعبر عنه بنفس الراوية الجندى المقاتل الذى عانى الحرب وويلاتها، وعليه أن يعانى مضاعفاتها بعد الصلح، يجعلنا نقترب من فهم خصوصية اللحظة التاريخية، وحجم الأزمة السياسية والاجتماعية والأخلاقية التى نعيشها.

اصدارات جديدة







● صدر للقاص الروائى المصرى محمود حنفى رواية جديدة بعنوان (كوميديا العودة) والكاتب له عدة روايات ومجموعات قصصية منها حقيبة خاوية التى فازت بجائزة الدولة التشجيعية عام ١٩٨٣.

وتمثل كوميديا العودة جزءاً من ثلاثية بعنوان المهاجر الذى استعارته إحدى رواياته السابقة، والثلاثية مشروع أدبى متكامل.. يصر الكاتب فيه على تكريس رؤيته لحال الإنسان المصرى فى مرحلة السبعينيات والثمانينيات، من خلال ارتباط الفانتزيا بالواقع، فلقد رأى الكاتب أن ما بحياتنا لا يمكن استيعابه أو فهمه، ومن ثم قبوله بمعزل عن الفانتزيا، التى دونها الجنون.

ومحمود حنفى بهذا العمل، الذى لا يمكن أن يمر عليه القارئ مرور الكرام، يسطر عالماً جميلاً ومأساوياً عبرت عنه تلك الشخصية الدرامية شخصية «فاروق الخولى» وربما نكون نحن فاروق الخولى بصورة ما.

● وبدأ «أمين صالح» قاصا، فاصدر مجموعات ونصوصا فى ثمانية كتب، كان أولها (هنا الوردة.. هنا نرقص) عام ١٩٧٣، وآخرها العمل المشترك مع الشاعر «قاسم حداد» بعنوان (الجواشن) عام ١٩٨٩.

وقد صدر هذا العام العمل التاسع للأديب «أمين صالح» بعنوان: (ترنيمة للحجرة الكونية) ضمن سلسلة (كتاب كلمات) بالمنامة - البحرين، فى ١٣٦ صفحة من القطع الصغير. والعمل الجديد يصدر عن رؤية حداثية لا تتقيد بنظرية الأنواع الأدبية، حيث يتضافر الشعر والقص فى بنية لغوية متراوحة الطبقات ومع ذلك فهى شديدة التكثيف بالغة الإيحاء.

● صدرت المجموعة الشعرية الخامسة للشاعر التونسى «حسين القهواجى» بعنوان (كتاب الأيام) فى (٦٠) صفحة من القطع المتوسط، عن المطبعة العربية بتونس، وتحتوى المجموعة على ثلاثة نصوص شعرية طويلة تعتمد قصيدة النثر، أولها كتاب الأقنعة ثم كتاب اللمع ثم كتاب الأيام.

أسبوع السينما بالإسكندرية

السينما المكسيكية الجديدة

تتميز السينما المكسيكية بأنها خرجت من معطف الرواية فهى تدين لها فى كل أشكالها بالفضل، ولكن إذا كانت الرواية قد منحت عدداً غير قليل من المخرجين صفة التميز فإن السينما كذلك ضاعفت من شهرة بعض الروائين ودفعت بهم إلى دائرة الضوء

والأمثلة كثيرة، ويكفى أن نذكر منها بداية ونهاية لنجيب محفوظ، وقد قدمها أحد المخرجين المكسيكيين فى (كان) عام ١٩٨٨، وكذلك (أرنديرا) لجابريل جارثيا ماركيز الذى أعد السيناريو لها بنفسه وأخرج هذا الفيلم روى جيورا ومثلته النجمة اليونانية إيرين باباس، وكذلك أخرج الأمريكى جون هيستون فيلمة الشهير تحت البركان عن رواية المكسيكى مالكوم لورى

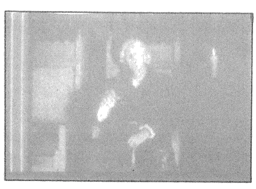
وقد استمر هذا التفاعل بين الرواية والفيلم لدى الجيل الجديد من السينمائيين المكسيكيين، فمع اللحظات الأولى لفيلم كينو، نقرأ العبارة التى تسبق أحداث الفيلم : «إذا كنت لم استطع أن أنعم بالاستشهاد فإن هذا البلد منحنى معنى أجمل لحياتى»

يعود الفيلم إلى تاريخ موغل فى القدم ليرصد حياة الراهب كينو الذى ينخرط فى سلك الرهبان الجزويت، ويسافر إلى إسبانيا الجديدة التى أصبح اسمها الآن «المكسيك» ليؤسس إرسالية فى وقت لم يكن ليأبه فيه إلا بالعبادة، ولكن سطوة المكان وروعته جعلا منه مستكشفاً مثابراً، يسجل يومياته ويرسم خرائطه ويستحث أهل المكان على تطويره وترويضه بما يتفق مع طبيعته، فيدفعهم للزراعة والالتحام مع الإرساليات ونبذ الخلافات، خاصه بين قبائل الآباش، فيلتف حوله البعض وتنفر منه الأغلبية، ويلقبونه بالمستعمرفى زى رجل الدين ويموت فى الصحراء وهو يرسم إحدى خرائطه.

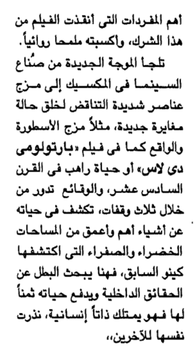
هذا الفيلم الذى أخرجه - فيلبى كازالس وأعدّ له السيناريو أيضاً، يقع فى شرك التوثيق والتسجيل، وإن كان أداء الممثل إنريكى روتشا فى دور كينو، وحركة الكاميرا، من




ميرسولاف

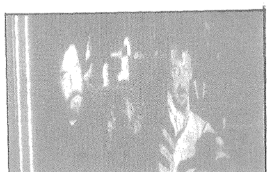


حياة راهب


أهم المفردات التى أنقذت الفيلم من هذا الشرك، واكسبته ملمحا روائياً.

تلجأ الموجة الجديدة من صنّاع السينما فى المكسيك إلى مزج عناصر شديدة التناقض لخلق حالة مغايرة جديدة، مثلاً مزج الأسطورة والواقع كما فى فيلم «**بارتولومى دى لاس**» أو حياة راهب فى القرن السادس عشر، والوقائع تدور من خلال ثلاث وقفات، تكشف فى حياته عن أشياء أهم وأعمق من المساحات الخضراء والصفراء التى اكتشفها كينو السابق، فهنا يبحث البطل عن الحقائق الداخلية ويدفع حياته ثمناً لها فهو يمتلك ذاتاً إنسانية، نذرت نفسها للآخرين،،

ويبدأ صراع هذا الراهب من خلال موقفه المتعاطف مع سكان البلاد الأصليين ـ الهنود الحمر، ونضاله من أجلهم ضد المستعمر الإسبانى لينعم بالاستشهاد الذى لم يطمح إليه، مسجلا اكتشافات خاصة بالنفس البشرية، وقدراتها الكامنة التى تدفعها الوقائع للدفاع تارة والهجوم أخرى. هنا مزيج من الخواطر الفلسفية فى شريط سينمائى مدته ساعتان وسبع دقائق، وقد برع المخرج **سيرخو اولهوفيتش** فى تجسيد هذا الصراع من خلال تصوير سينمائى مجهد، حيث دأب المخرج على تصوير المشهد الواحد بعدد كبير من اللقطات، وتميزت الديكورات الضخمة وتوزيعات الإضاءة الشفقية بالإيحاء النفسى والرمزى أحياناً ولكن كانت السبعينيات قد تميزت بكونها فترة انتقالية فى حياة الشعوب عامة وشعوب العالم الثالث خاصة، فإن السينما المكسيكية من خلال فيلم (سنة ضائعة) تتناول هذه الحقبة وأثرها على المجتمع المكسيكى يتحدث الفيلم عن طالبتين تجمع الدراسة بينهما فى المرحلة الثانوية الأولى مجتهدة والثانية تحلم بأن تكون مغنية مشهورة وتشعر فى ظل فقرها الشديد بالحقد على زميلتها البرجوازية التى تأتيها الرسائل محشوة بالدولارات، ولكن يجمع بينهما إحساس مشترك بالغربة، وتخرجان من أسر المدرسة ومشاكل الدراسة إلى الحياة فى المدينة ليلاً؛ يلتقطهما رجل قواد مستغلاً منصبه فى الحزب الحاكم ويفرض عليهما رغبته فى الاستحواذ عليهما، إن لم يكن باللين فهناك القوة، تبدأ الاضطرابات السياسية ليجدا نفسيهما فى مواجهة السلطات الجديدة، ومواجهة المجتمع والمدرسة حيث تفشلان فى الدراسة





فيلم كينو

سنه ضائعه

فتعتذر المدرسة عن استقبالهما ثانية، مما يزيد من حدة شعورهما بالحقد على المجتمع، والميل إلى العزلة، مكتفيتين بالصمت والدهشة.
إن (سنة ضائعة) من الأفلام القليلة التى تعرضت بجرأة لنقد هذه الحقبة، وكشف هذه اللعبة القذرة، لعبة الساسة والسلطة الانتقالية والحريات الوهمية. ويكتسب الفيلم أهمية أخرى نتيجة إيقاعه الحيوى السريع، ويشوبه ما يشوب الأفلام التجارية مثل استخدام الإبهار فى مشاهد لا تتطلب ذلك، خاصة مشاهد تجول الفتيات ليلاً فى المدينة. أما فيلم (ميرسولاف) فيطرح بعداً آخر فى التناول التقنى من خلال عمل فنى منسوج من الواقع، وبطلة الفيلم امرأة ممثلة شابة (ميرسولاف) هى شخصية حالمة تتعامل مع الواقع برومانسية، يهجرها حبيبها مصارع الثيران ليتزوج بممثلة شابة أخرى إيطالية، ولذلك تهجر عملها وتكتب رسائل لأسرتها المهاجرة ولأصدقاء عرفتهم قديماً، وتقرر أن تنتحر لأنها لا تستطيع ان تحيا مصابة بالإحباط، والانهيار النفسى والعصبى، فتعيش اجمل لحظاتها فى الحياة، واروع مشاهدها فى الفيلم وهى تتذكر أولئك الذين شكلوا أهمية ما فى حياتها وتركوا لها لمحات إنسانية مضيئه، تستدعيهم من الذاكرة لتقول لهم وداعاً وشكراً على لحظات مضت، وعلى اللحظة الحاضرة حيث يأتون محلقين كالملائكة، وترتب كل شئ وتضع العطر الذى يذكرها بحبيبها، وتتناول الأقراص المخدرة بجرعات كبيرة، وتفارق الحياة وعلى شفتيها ابتسامة غامضة.

والفيلم من نوعية الأفلام التى تقدم الدراما النفسية - سيكودراما - ولهذا ظل الجهد الكبير الذى بذلته الممثلة **إرييل دومباس** فى التعبير عن الشخصية المرسومة فى السيناريو، جهداً محدوداً فهى تصل إلى أعلى مستوى فى الأداء التعبيرى حين تستدعى بعض من عرفتهم وتتحدث إليهم. إن فيلم (ميرسولاف) باللغة الشعرية، والرومانسية الشديدة فى التصوير وبقدرات المخرج إليخاندروبيلا، يأتى تتويجاً للسينما المكسيكية الجديدة التى تبحث لها عن دور أكثر فاعلية، بوعى جمالى وخصوصية فى الرؤية

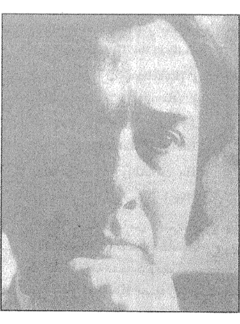
خالد أحمد حجازى
الإسكندرية

صبرى حافظ

«أوليانا»

جدل القوة والحقيقة فى المجتمع الأمريكى

تعد مسرحية (أوليانا Oleanna) لدافيد ماميت David Mamet - التى تعرض الآن على مسرح دوق يورك Duke of York فى لندن، وانتقلت إلى الـ «ويست إند» بعد أن لاقت نجاحا كبيرا على مسرح الرويال كورت - واحدة من أهم المسرحيات الأمريكية المعاصرة، ليس فقط لأن كاتبها **دافيد ماميت** من أهم كتاب المسرح الأمريكى المعاصرين، ولكن أيضا لأنها استطاعت أن تتغلغل إلى جوهر المجتمع الأمريكى وأن تكشف لنا عن



الكاتب المسرحى هارولد بنتر مخرج النص

آليات عمله الداخلية من خلال قصة بالغة البساطة، ولكنها شديدة التأثير فى الوقت نفسه، وكيف أن هذه الآليات تخفى وراء بساطتها الخادعة عالما كابوسيا يهدد بالاندلاع فى أى لحظة. ولا يكشف ماميت عن كابوسية هذا العالم المخيفة فى القضايا العامة فحسب، ولكن فى أكثر العلاقات خصوصية وحميمية كذلك، منذ كتب (الانحراف الجنسى فى شيكاجو Sexual Perversity in Chicago) عام ١٩٧٤ والتى عرت الكابوس الذى تنطوى عليه

عـــلاقــات الحب والزواج، وقـــد استحالت فى المجتمع الأمريكى إلى ساحة لمباريات القوة بين الجنسين، وهذا مـا يعـود له مـرة أخـرى فى مسـرحيـته الجـديدة تلك ولكن فى مجال العلاقة بين الطالبة والأستاذ. **ودافيد مـاميت** من أكثـر كـتاب المسرح الأمريكى المعاصر انشغالا بحـقـيـقـة الكابوس القـابع خلف الابتـسـامـات السطحـيـة والتـغنى الزائف بالحلم الأمـريكى، إذ تـعـمـد مسرحيته الجميلة (جلينجيرى جلين روس Glengarry Glen Ross) والتى حـصل بسـبـبـهـا على جـائزة بوليتزير عام ١٩٨٤ إلى الكشف عن مدى سطوة الوهم على توجيه مسار الحياة فى المجتمع الأمريكى برمته. لأن بطله فى هذه المسـرحـيـة يطارد وهم النجـاح، ويـبـيع بسـبـبـه أوهام الثراء الزائفة لزبائنه، ولايدرك طوال الوقت أن النجـاح الذى يطارده، وأن تفـانيه فى إثبـات قـدرته العـدوانيـة الجسورة على تحقيقه، لايقلان زيفا عن أوهام الثراء التى يبيعها لزبائنه، إلا عندما يتمسك الزبون الذى عقد معه الصفقة التى تثبت نجاحه وتنقذ وظيـفـتـه، بالتـراجـع عن الصـفـقـة، فـيكتـشف أيضـا أن تلك الصـفـقـة الخـادعـة هى نفس الصـفـقـة التى عقدها مع مؤسسـته، وظل هو نفسه أسيرا لها دون أن يكتشف زيفها ولا بعد أن دمرت حياته.

ويـواصـل **دافيد مـاميت** مـنذ بداية نشـاطه المسـرحى الكتـابة الدرامـيـة بطريقـة وطدت مكانتـه كـواحـد من أبرز كـتـاب المسـرح الأمريكى المعاصـر، وأكثرهم جدية، وأغزرهم إنتاجا، وأشدهم نفوذا من حيث العالم واللغة والبناء.

فقد كتب (**الجاموس الأمريكى** American Buffolo) و «**حـيـاة فى المسرح** ALife in the Theatre) و (**قـارب** Lakeboat) و (**جـمـع الشـمـل** Reunion) و (**إدمـوند** Edmond) و (**الشـال** The Shawi) و(**آلـة المـاء** The Water Enging) و(**الغابات** The Woods) و (**عجَل** SPeed - The Plow) وغـيــرهـا من التــراجـم والسناريوهات. واسـتطاع **مـامـيت** أن يبلور لـه لغة مسـرحـيـة مـتـميـزة، تعتمد على لغة الحياة اليومية وتتسم بمفـرداتـهـا الحـادة العـارية من أى زخـرف، بل والجــارحــة فى بعض الأحيان، ولكنها تتفجر برغم عريها وخـشـونتـهـا بالشـاعـرية والتـوهج والحركة، فلغة **مـامـيت هـى أهـم** إنجازاته المسرحية، وهى التى مكنته من استـخدام شعـر الحـياة اليومية فى الكشف عـمـا بها كوابيس باهظة لا تراها العين العادية التى استنامت إلى الألفـة بهـا. إنهـا لغـة العنف والرعب والهــول الكامن وراء تلك المظاهر الخادعة من الليونة والدماثة والسـمـاحـة التى تبـدو على سطح الحياة الأمريكية المعاصرة. ولغته من هذه الناحـيــة هى أكــثــر أدواته المسرحية قدرة على تمزيق الأقنعة كـأحد المشارط الجـراحـيـة وأدقـهـا. وهى أقرب ما تكون إلى لغة **هارولد بنتر** المسرحية، فى قدرتها على هتك الأقنعـة وتعـرية الهـول الرازح الذى تتوجس الشـخصـيات منه ولكنها لا تسـتطيع أن تدرأه. ولذلك كـان من توفيق هذا العرض أن قام **هـارولـد بنتـر** نفسه بإخراجه، فهو أكثر من يفهم هذه اللغة ومن يدرك اعتمادها على التوقيت، والتنغيمـات الحبلى بالإيحـاءات، واسـتـخـدامـهـا الحـاذق للحظات الصـمت باعـتـبـارهـا أكـثـر قــدرة على الإفـصـــاح فى بعض الأحــيــان من ذرابة اللســان. وقــد

أرهفت لحظات الصمت هذه من قدرة المسرحية على استكناه موضوعها البسيط والعميق معا. وأعادت إلى المسرح هذه الأداة التشيكوفية البارعة ولحظات الصمت وفواصله الرازحة المبهظة» التى استخدمها تشيكوف العظيم فى مسرحه باقتدار لافت فى نهاية القرن الماضى ومطالع القرن الحالى، والتى أصبحت منذ ذلك التاريخ واحدة من أدوات المسرح الحديث ولغة من لغاته المهمة.

والواقع أن حساسية **دافيد ماميت** لوحدة البنية الدرامية فى أى عمل مسرحى هى التى تجعل كل تفاصيل العمل عنده مثقلة بالدلالات، وهى التى تغنى لحظات الصمت فى مسرحياته بقدر إثرائها للحظات البوح والإفضاء، فواجب المسرحى الأول عنده هو الإخلاص لتماسك المسرحية جماليا وفنيا بالدرجة الأولى قبل الإخلاص لأى واقع خارجى مهما كان. فالمفردات الواقعية عنده لا تكتسب دلالاتها من إحالاتها إلى واقع خارجى محايد، بقدر ما تكتسبها من إسهامها فى بلورة معنى محدد، وتخليق رؤية درامية معينة. وليس معنى ذلك أن مسرحيته تغض النظر عن واقعية أحداثها، أو بالمعنى الأرسطى الدقيق احتماليتها، فهى على العكس تماما تعى أهمية ذلك، ولكنها تعى فى الوقت نفسه أن التخصيص الشديد هو الذى يرقى بهذه الواقعية إلى مرتبة الشعر.

فلا يكفى عنده أن ينطوى المشهد على كرسى ما، ولكن على كرسى محدد له دلالات محددة تسهم فى إحكام الوحدة الدرامية وفى بلورة المعنى الإجمالى للعرض. ولذلك فإنه يدرك ضرورة توظيف كل عنصر من عناصر النص والعرض المسرحى، حيث يعتقد أن كل ما لايسهم فى تخليق معنى المسرحية يعرقل عملية بلورته، ويصبح نوعا من التزيد المجوج. ومن هنا فإنه يجرد المسرحية من كل شىء غير ضرورى ولا يضمنها إلا أشد العناصر المشهدية والحوارية ضرورية، لأن الإسراف عنده كالتقتير تماما، يضر بالبنية الجمالية للمسرحية. وهذا ما يجعل مسرحياته على درجة كبيرة من التركيز والتكثيف.

وهذا التركيز الشديد هو مايسم مسرحيته الجديدة، تلك التى أثارت الكثير من الجدل والنقاش عند عرضها فى الولايات المتحدة، قبل أن ينتقل هذا الجدل إلى بريطانيا مع عرضها هذا، فموضوع المسرحية الظاهرى هو الصراع بين طالبة متعثرة فى دراستها وأستاذها فى الجامعة. وهو صراع ينتهى بشكواها إياه لإدارة الجامعة واتهامه بالتحرش بها جنسيا، ومحاولة اغتصابها، مما أدى إلى إيقاف ترقيته، وإرجاء تثبيته فى وظيفته، وقد أثار هذا الصراع الذى استلهم موجة الاتهامات بالتحرش الجنسى فى الولايات المتحدة، غضب دعاة الحركة النسائية اللواتى رأين فيه تصويرا هجائيا للمرأة التى تدعى بالزور والبهتان على أستاذها لمجرد أنه حاول أن يتعاطف مع موقفها وأعرب عن شىء من الفهم أو الحنان تجاهها؛ وبالتالى حطًا من صورة المرأة عامة واتهاماً لها بالابتزاز.

ورأت الحركة النسائية فيها نوعا من شن الحرب الجديدة على إنجازاتها، وإيحاء بأن هذه الحركة تجاوزت المعقول فى سعيها لقلب الموازين السائدة، حتى استحالت إلى حركة لاضطهاد الرجل من جديد، بدلا من الاكتفاء بتحرير المرأة من اضطهاده القديم لها، كما أثار

غبطة عدد من دعاة اليمين الذين رأوا أن المسرحية قد اتخذت موقفا شجاعا بجرأتها على إثارة هذه القضية، وبالطريقة التى أثارتها بها. لأنها أثبتت أن المبالغة فى الدفاع عن حقوق المرأة سرعان ما تودى بحقوق الرجل، وأن الحرص على ضمان حرية المرأة قد تمادى فى غيه، وقد آن الأوان للكشف عن سلبياته، وهى جميعها استجابات للنص السطحى للعمل، دون الوعى بما يقدمه النص الأعمق أو مستويات المعنى المتعددة فيه.

ذلك أن المسرحية تقدم لنا صراعا بين شخصيتيها الأساسيتين بتركيز شديد، استأصلت معه كل تزيد، ونفت بقية شخصياتها خارج الخشبة المسرحية، بالرغم من أن هذه الشخصيات لها دور مؤثر فى الحدث، سواء بالتأثير على مساره، كأعضاء لجنة الترقية والتثبيت، أو بالكشف عن مدى فداحته كالزوجة والسمسار الذى يتفق للأستاذ على صفقة البيت الجديد. أو حتى المحامى الذى يتولى توجيه القضية حينما تصاعدت فصولها، وهذا التركيز وتقليص الأحداث هو الذى يحيلها إلى كابوس فادح انتجته سلسلة من سوء الحظ والمصادفات العاثرة، أو بالأحرى من سوء الفهم. فالمسرحية فى بعد من أبعادها هى مسرحية سوء الفهم، وصعوبة التواصل، أو التفاهم بين البشر، ودور اللغة لا فى التوصيل، وإنما فى إعاقة التوصيل، والإساءة للآخرين وإيلامهم. فقد أصبح مفهوم الاغتصاب فيها نوعا من الإشكالية الخلافية المتعلقة بمعانى المفردات والحركات والإيماءات التى يفسرها كل من الشخصيتين على هواه، وبعيدا عن تفسيرنا نحن، أو التفسير السياقى لها. ذلك لأن الطالبة فى هذه المسرحية تترجم تربيتة الأستاذ الأبوية على كتفها، أو عرضه مساعدتها للتخلص من ضعفها الدراسى، وشرح ما صعب عليها فهمه من المحاضرات، إلى شكل من أشكال التحرش الجنسى ومحاولة لاغتصابها، وتقدم هذه التصرفات، والتى شاهدناها تدور أمامنا على الخشبة، على الورق مفصولة عن سياقها بطريقة تصبح معها أداة دامغة على إدانته، وبصورة تنطلق من افتراض الحركة النسائية الشائع بأن كل رجل هو مغتصب محتمل، وعليه أن يثبت العكس، وأن يبرهن على براءته من خلال ممارسة لطقس الخصاء الذاتى والتكفير المستمر عن ماضيه الردىء «كرجل» بالمعنى التاريخى المطلق، وأن على المرأة أن تهدده دائما بهراوة الاتهام بالاغتصاب حتى يفقد توازنه، ويعترف بآثامه التى لم يرتكبها شخصيا، ولكن أسلافه مارسوها لآلاف السنين.

فالمسرحية تركز على شخصيتيها الأساسيتين وحدهما، لأنها تريد أن تحيل البنية الدرامية نفسها باستقطاباتها الثنائية إلى صيغة للصراع، وإلى أداة جوهرية فى بلورته، فللشكل فى مسرح ماميت محتواه.

ومن هنا فإن الحركة المسرحية كلها توشك أن تكون تجسيدا منظورا للصراع الذى تتبلور أحداثه فى أثناء فصولها الثلاثة.

وتبدأ المسرحية بتلك الطالبة «كارول» التى تأتى إلى مكتب أستاذها «جون» على غير موعد وتشكو من عدم فهمها لبعض محاضراته، ومن شعورها بأنها سترسب، ويؤكد لها رداءة بحثها الذى يكشف عن أنها لم تفهم الدرس، ولكن الطالبة تصر على

مواصلة هذا الدرس، وتبحث عن سر إخفاقها، وتريد معرفة درجتها على البحث الذى قدمته، ويحاول الأستاذ مساعدتها بإخبارها أنه كان هو الآخر يعانى من الإحساس بالفشل طوال حياته، وكان الآخرون يؤكدون له غباءه وأنه حاول التغلب عليه عندما أدرك أن الاختبارات ليست إلا لعبة عليه أن يلعبها كالآخرين، وأنها ليست مصممة خصيصا لإثبات غبائه أو للإيقاع به، وأنه لايزال يراوده شىء من هذا التاريخ القديم كلما تعرض للامتحان، وأنه فى موقف حرج هو الآخر لأن لجنة التثبيت لم تصدّق بعد على محضر ترقيته وتثبيته. صحيح أنه شرع هو وأسرته فى شراء بيت جديد لتحسين وضعه، تحسبا للترقية المرتقبة، وافتراضا أنها ستتم، لكن اللجنة لم تصدّق بعد على ترقيته، ويحاول استخدام حالته كنموذج ليساعدها على إدراك أن عجزها عن الفهم أو إخفاقها ليس أمراً استثنائيا، وأن لكل إنسان مشاكله، وأن من الممكن لها أن تتغلب على شعورها بالفشل، وتحاول هى الاعتراف له بسرّها، ولكن المحادثة بينهما التى قاطعها التليفون عدة مرات تخفق فى التواصل وينتهى الفصل الأول.

وما أن يبدأ الفصل الثانى حتى نكتشف أن ماجرى فى الفصل الأول الذى دارت كل وقائعه أمامنا، وقد تحول تحت وقع تفسير الطالبة الملتوى له، وتأويلها لحقائقه إلى حالة من التحرش الجنسى والابتزاز، وأن شكوى الطالبة ضده معروضة على لجنة التثبيت والترقيات، التى سبها أمام الطالبة فى الفصل الأول، وهو يتحدث عن كراهيته لكل لجان الامتحانات والترقيات، ونقلت الطالبة هذا السباب للجنة. وما أن يُبدأ فى قراءة بعض الاتهامات حتى نكتشف كيف استطاعت الطالبة انتزاع بعض الجمل والكلمات التى تفوه بها من سياقاتها واستخدمتها ضده، بل وقلبت معانيها كلية لتتحول إلى أدوات دامغة فى معركة جديدة تستدرجه إلى أرضها بعد أن أخفقت فى لعب دورها كطالبة ناجحة على أرضه، ولأن كل هذا قد حدث أمامنا نحن الجمهور، فإن الجمهور بالتالى يشارك فى عملية تفكيك هذه الاتهامات وفى آليات تحويل الفهم إلى سوء الفهم فى فصل درامى تتصاعد فيه باستمرار حدة التوتر مع تصاعد المواجهة، لأن المسرحية نجحت فى إدخال الجمهور فى شبكة هذه الاتهامات وإحالته إلى شواهد على ما يلحق بالبطل على أيدى طالبته، ثم لجنة الترقية والتثبيت بالتالى، فالفصل الثانى من المسرحية هو فصل انقلاب موازين القوى وتبادل الأدوار، فبعد أن كان الأستاذ يمسك فى يده بموازين القوة، ويحاول مساعدة طالبته، أصبحت القوة كلها فى يد الطالبة، وهى تقرر أنها تكرمت بالحضور بناء على طلبه، وبالرغم من نصح الآخرين لها بعدم الاستجابة له، وتحول محاولته لمعرفة دوافعها فى اتهامه بكل هذه الاتهامات الظالمة إلى ابتزاز لها لسحب شكواها، وإلى المزيد من الاتهامات التى تحولها إلى شبكة محكمة تطبق بها على الأستاذ، وتحاصره فيها كفأر فى مصيدة، وكلما حاول الإفلات منها، كلما ازداد تورطا فى فخاخها.

وعندما تجىء الطالبة لمواجهته للمرة الثالثة، فى الفصل الثالث من المسرحية، تقرر له بسجاحة أن ما دونته فى تقريرها ليس ادعاءات،

ولكنه مجموعة من الحقائق، لأن لجنة التثبيت والترقية قد قبلتها، ومادامت القوى الأعلى وهى لجنة الترقية والتثبيت قد قبلتها، فقد اصبحت حقائق وليست مجموعة من الادعاءات كما يزعم هو باستمرار. هنا تكشف المسرحية عن الجدل بين الحقيقة والقوة، وهو أهم موضوعاتها. فما قبلته أعلى سلطة فى الجامعة قد تحول إلى «حقيقة» بالرغم من أننا كمشاهدين نعرف انه ليس كذلك، وشاهدنا كل ما جرى فى الفصل الأول وتم تحويله إلى اتهامات بالتحرش والزراية بالجنس الآخر إلى آخر قائمة الاتهامات التى تضمنها تقرير الطالبة إلى لجنة الترقية. فالحقيقة ليست هى ما يطابق ما حدث وإنما هى ما تقبله السلطة التى تتمتع بأكبر قوة، وما تقرر بناء عليه اتخاذه من إجراءات وعقوبات. فقد قررت اللجنة بعد سماع كل منهما، عدم تثبيته وإيقافه عن العمل، وهذا كله فى رأى الطالبة ليس مبنيا على سلسلة من الادعاءات والملابسات السيئة، وإنما على مجموعة من الحقائق. فمادامت اللجنة العليا قد قبلتها فقد استحالت بذلك إلى حقائق بالرغم من الاف المشاهدين الذين يعرفون أنها حفنة من الأكاذيب، هنا تحولت المسرحية بالنسبة لى على الأقل إلى استعارة بالغة الدلالة على الوضع الإنسانى الذى نعيشه فى هذا «النظام العالمى الجديد» الذى لا تتحدد فيه الحقائق بناء على مطابقتها لما وقع، أو حتى اتفاقها مع المنطق، وإنما بناء على قبول أصحاب القوة لها. فما تقبله الولايات المتحدة بصرف النظر عن حقيقته يصبح حقيقة، وما ترفضه مهما كانت مطابقته للواقع يصبح زيفا وهكذا، هذه الاستعارة القوية الدالة استطاعت أن تحيل المشاهدين إلى مشاركين فى عملية التزييف التى تدور أمامهم. اليس هذا ما يفعلونه كل يوم بقبولهم لآليات هذا المدعو بـ «**النظام العالمى الجديد**»؟!

فالمسرحية فى مستوى أساسى من مستوياتها هى مسرحية لعبة القوة والسلطة، وما يترتب عليها من أخطار وضحايا، وكيف أن قواعد هذه اللعبة لا علاقة لها بمدى واقعية أو حقيقية ما تدور حوله، وإنما بمدى القدرة على تحويل مجرى السلطة واستخدامها لتحقيق مآرب من يحسن التلاعب بها. وقد استطاعت المسرحية أن تكسب هذا الموضوع المجرد درجة كبيرة من المصداقية والتأثير، لأنها تمكنت من تخصيص كل جزئية من جزئياته، ومن دراسة دوافع كل شخصية، والكشف عن ضرورة اليقظة الدائمة وإلا تسربت القوة بين يدى من يمسك بها. فالقوة تتسم بالحركية لا بالثبات، ومن هنا فإنها تتحول باستمرار داخل المسرحية، التى تبدأ بالطالبة الضعيفة والأستاذ القوى، وتنتهى بالأستاذ الذى فقد وظيفته، وبالطالبة التى تساومه على سحب الشكوى لو قبل بتغيير أسلوبه، وسحب كتابه من المنهج، بل وغير المنهج نفسه، أى لو تخلى عن جوهره كقوة، وانصاع لما تمليه عليه قوتها الجديدة من دور مغاير.

هذه اللعبة البالغة التجريد، والتى يمكننا أن نرى فيها تفاصيل ما يدور فى أكثر من ميدان سياسى واقتصادى واجتماعى، وحتى على مستوى العلاقات الشخصية، هى التى أحالت المسرحية إلى استعارة بالغة التأثير للوضع الإنسانى برمته، دون أن تفقدها لخصوصيتها كتعبير عن حركية المجتمع الأمريكى فى تسعينيات هذا القرن.

نورا أمين

بعد عودة الرواية البوليسية:

الفرنسيون يحجون إلى بيرمنجهام

منذ بضعة سنوات، أصبح النقاد والأكاديميون يعتبرون الرواية البوليسية من الأعمال الأدبية ذات المستوى الراقى، بما يجعلها تندرج تحت نوع الرواية فى الأجناس الأدبية، وذلك بعد أن كانت تعتبر - هى وروايات الـ Best - Sellers - مجرد كتابات للتسلية العابرة غير الجادة، والتى لا تحتوى على أية قيمة فنية أو فكرية تقريباً.

فى سياق الحديث - إذن - عن الرواية البوليسية، يأخذ الإنتاج الأدبى الإنجليزى على وجه التحديد أهمية خاصة تبدأ منذ روايات **اجاثا كريستى** Agatha Christie وشخصياتها المشهورة، والجو الإنجليزى الريفى الهادئ الذى تشيعه فى أعمالها، وتصل إلى سلسلة روايات **إيليس بيترز** Ellis Peters، التى تحتفى بها الصحافة والأوساط الأدبية فى فرنسا وإنجلترا هذه الأيام، بوصفها آخر مبدعى التحف البوليسية فى السنوات الأخيرة، من هى **إيليس بيترز** إذن؟

إنها روائية ومؤرخة ولدت وعاشت فى شروبشاير Shropshire، حيث حملت اسم **إديث بارجستر** Edith Pargester قبل أن تختار اسم **إيليس بيترز** اسماً مستعاراً لها. وتجمع رواياتها بين صفتى «البوليسية» و«التاريخية»؛ فهى تتشابه فى تركيبتها المثيرة مع بقية الروايات البوليسية الإنجليزية التى تسمح بعرض صورة جذابة عن الإنجليز، من خلال البحث فى جرائم القتل وكشف غموضها - ذلك الكشف الذى غالباً ما يبدأ بالرد على سؤال محورى، ألا وهو «من القاتل»؟ لينتهى بالرد أيضاً على أسئلة أخرى هامة مثل «متى؟» و«أين؟» و«كيف؟» - فى الوقت نفسه الذى تتميز فيه بتجسيد جو العصور الوسطى، حيث تستخدم الكاتبة موهبتها باعتبارهامؤرخة، وتختار

الفترة من عام ١١٣٧م إلى عام ١١٤٤م زمنا تدور فيه أحداث سلسلتها الروائية، كما تختار مكانا لها شروزبيرى Scherosbary عاصمة شروبشاير حيث يعيش الراهب كادفايل Cadfel فى ديره، ويحقق فى جرائم القتل فى المنطقة بصفته المخبر الخاص بطل إيليس بيترز.

هكذا تأخذ رواياتها أبعادا خاصة وجديدة، مكونة مزيجاً من الرواية البوليسية والتاريخية والاجتماعية، هذا المزيج الذى يبزغ من منطقة شروبشاير - التى تأوى القتلة منذ روايات أجاثا كريستى - على ضفاف أطوال نهر بريطانى وعلى حدود تسمح بالهرب خارج إنجلترا، والذى يكتمل بشخصية البطل الدينية بمدلولاتها الخاصة بهذا الزمن. مع ذلك تقول الكاتبة: «لم تتغير الطبيعة الإنسانية حتى الآن. فما زالت للإنسانية الاحتياجات نفسها والأمنيات نفسها، والرغبات نفسها، حتى لو رجعنا إلى عصور ما قبل التاريخ. هكذا تتضح الصلة الرئيسية بين عصر كاد فايل وعصرنا هذا، أما المشكلة فتكمن فى كيفية تجسيد عصره، فعلى الرغم من توفر الوثائق عن هذا العصر، إلا أن عرضها على القارئ فى شكل روائى يعد مهمة فى غاية الحساسية. وعلى الرغم من جهودى لأضع نفسى محل امرأة من القرن الثانى عشر، إلا إننى لم أنجح بالكامل فى هذه المهمة. لذلك فقد جعلت من **كادفايل** فرداً قضى نصف عمره فى الترحال عبر بلاد العالم، مما وسع من أفقه الفكرى. لقد خالط **كادفايل** ثقافات أخرى وأدياناً أخرى يحترمها فى عمق حتى إن لم يكن يشاركها وجهات النظر نفسها. من هنا يمكننا أن نعتبره معبرا عن عصره ومتسامحاً جداً فيما يتعلق بالأمور الدينية»



تالبوت وايت مان

وقبل أن يتحول **كادفايل** إلى راهب متسامح، قضى عامى ١٠٩٨م، ١٠٩٩م وسط جنود أولى الحملات الصليبية على أورشليم، ثم ما لبث أن شارك فى الأسطول البحرى لغزو البحر الأبيض المتوسط حيث أحب خمس نساء من اليونان وفينيسيا وإنجلترا بالإضافة إلى امرأة شرقية انجبت له ولداً. هكذا رسمت **إيليس بيترز** تاريخ

بطلها قبل أن يتحول إلى رجل مهمته خدمة الرب بمحاولة تحقيق عدالته على الأرض، متمتعاً بشخصية غنية ومتحررة تكاد تكون شعبية. والحقيقة أن من أهم أسباب تعاطف القراء وتشجيعهم لشخصية كادفايل، أنه عمل مزارعاً ثم جنديا ثم راهباً، ليبدو في النهاية رجلاً متكاملا، يتعامل بمهارة مع المنجل، ومع الخنجر، ومع الصليب المقدس، بل أيضاً مع الأعشاب الطبيعية التى يداوى بها الناس، مثلما يحاول أن يستوعب روحهم.

ولا تخلو العبقرية الفنية لإيليس بيترز من فوائد عملية لبلدها العزيز الذى تقول عنه: «**إنه وطني، الذى أشعر معه بالحميمية، فله طبيعة لا تتشابه مع أى بلد آخر، أما تاريخه فيدفعنى بشدة إلى أن أعرضه كما هو مضيفة إليه قصة ما، أسردها مثلما أتعامل مع لعبة الـ Puzzle.**»

فقد نجحت سلسلة رواياتها البوليسية الأكثر مبيعا فى تحقيق دعاية هائلة لإنجلترا، خاصة وقد تحول قراء **إيليس بيترز** إلى سياح شغوفين بالحج إلى منطقة شروزبيرى حيث «يعيش» الراهب **كادفايل** على بُعد حوالى ساعة ونصف من منطقة بيرمنجهام Birm-ingham، إلى الدرجة التى خصصت بها خطوط الطيران الفرنسية رحلات خاصة إلى بيرمنجهام خمس مرات أسبوعيا. لعل **إيليس بيترز** تُعتبر إذن ثروة قومية لبلدها، ليس فحسب بسبب توافد أكثر من عشرين ألف زائر على شروزبيرى سنوياً ليلمسوا مساحة الواقع من الخيال الروائى ولكن أيضاً بسبب وصول مبيعات روايات كادفايل التسع عشرة إلى ثمانية ملايين ونصف مليون نسخة فى العالم كله، بالإضافة إلى ترجمتها إلى ثمانى عشرة لغة، وتكوين جمعية باسم **إيليس بيترز** فى بالتيمور فى الولايات المتحدة الأمريكية لأولئك الذين لا يملكون السفر لزيارة البطل الشعبى العالمى فى موطنه بإنجلترا.

لا يبقى لنا - إذن - إلا الاعتراف بأهمية الرواية البوليسية إذا ما أحسن استثمارها، وبقيمتها الغنية إذا ما وجدت مبدعها الدؤوب؛ وربما تقدم لنا روايات **إيليس بيترز** نموذجا معبرا عن ذلك إذا ما تُرجمت إحداها - على الأقل - إلى العربية لنستفيد من تجربتها المتميزة فى أدبنا العربى قبل أن نشاهدها فى حلقات تليفزيونية مسلسلة يهديها لنا التليفزيون الإنجليزى وقد بدأ بالفعل فى إنتاجها..



يحيى حجى

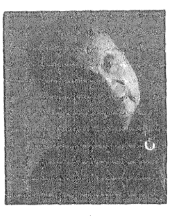
فرنسيس بيكون

مصور الاغتصاب فى ذكراه الأولى

«ارغب فى إحداث تأثيرات حادة فى السحنة والشكل، حتى يبدو منبهراً من تسديد الضربات، ومن طريقة الاغتصاب، لكى يبقى مثيراً للإشفاق، باعثاً على العطف والبكاء».

فرنسيس بيكون

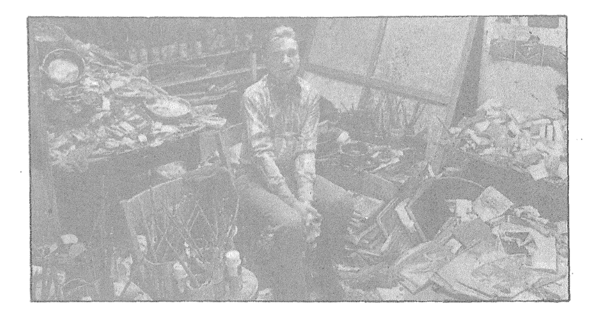
منذ عامين فقدت الأوساط الثقافية الفنان الكبير فرنسيس بيكون بعد أن حفر بسكين حاد مؤلم اللوعة والأسى فى ضمير الإنسان الحديث. فى ٢٨ أبريل ١٩٩٣ مات فى مدريد عن ٨٢ عاماً ، ولهذا فى ابريل الماضى افتتح متحف الفن الحديث بمدينة لوجانو الإيطالية، معرضه الأول بإيطاليا تحية لذكراه الأولى. ضم المعرض ١٠٠ لوحة من رسومه بألوان الجواش وكان من بينها رسومه التسعة والعشرون المعروفة بعنوان: رأس 2، رأس 3، والأعمال الأربعون لمجموعة البابوات، كذلك وشم الوجوه بما فيها رسومه لنفسه. وتلك كانت من أهم الأعمال التى تسير مجال طاقته الإبداعية التى لا تنضب.



فرانسيس بيكون (٨٢ عاماً) ولد فى دبلن سنة ١٩٠٩

فى أعمال بيكون، وجوه منتفخة، أجسام مشوهة وملتوية، مسلوخة وعارية ومتهالكة.. عالم كئيب حزين، مهروس، جاء من وجدان فرنسيس بيكون الفنان الملعون، وفى لوحات بذاتها يتورم الأفق كفقاعة، أو قيحاً، وقد يبدو فى ملاحظة عابرة كدولاب للتعذيب رُفع عليه هذا العالم السرطانى. إنه يدخلنا فى عالم من الانطباعات المنحرفة والمشحونة لأقصاها بعذابات النفس، حالة من الوعى الجنائزى التى يثبتها على شخوصه الدرامية.

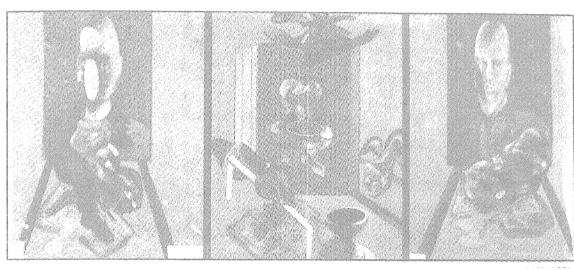
ذات يوم قال وقد عكس لنا حياته كاملة - متجنباً الإشارة لقصيدة الأرض



الفنان فى مرسمه وقد ناهز عمره ٧٣ سنة وقد بدا متداخلا فى نفسه كرسومه

الخراب لإليوت، والتى أصبحت فيما بعد عنواناً لإحدى لوحاته - أن «**الأرض بعد كل شىء، قطعة من الروث، ولا شئ آخر**» والجميع يتحول بكفاءة عالية إلى بقايا ومخلفات. بيد أن هذه الرؤية البائسة الحزينة ما كانت إلاّ دافعاً قوياً ليداخل أفكاره بصدق ودون مواربة، ولهذا كتب **بونيتو أوليفا** فى مقدمة الكتالوج «**بين حياته ومماته توجد سيماء وحيدة فقط.. اغتصاب الواقع**». كانت هذه الأفكار السوداوية استنتاجا شخصيا نابعا من تجربته الذاتية، من حياته الملفوظة. لذا كان غوصه فى أغوار ذاته نتيجة منطقية لمعاناة شخصية ولا غير، وتكمن أهمية ذلك فى أن الألم النفسى والعزل والتهميش، كانت بالنسبة **لبيكون** مثيرات جمالية امتزجت واتحدت بتجاربه الفنية ونزوعه للبوح عن تباريح نفسه.. يقول: «**ما أحوجنى لأن أترك ما تحت الوعى ليفعل فعله، حتى نهاية ما هو ممكن.. لأنه بحر عميق**»، وفى مناسبة أخرى يقول: «**تنتابنى الرغبة للاشتباك جسدياً مع سطح اللوحة، فأنا باستمرار أجازف وأغامر، آملاً أن يعمل الحظ لصالحى - ويضيف - أظل آملاً ومتوقعاً أن تأتينى الأخيلة طافية، فأنا أعتقد كثيراً فى تلك الفوضى الرائعة، فى الترتيب الفطرى المفاجئ للأشياء، فينهض الخيال، وتجيش فى نفسى رغبة عارمة للتحكم فيه والسيطرة عليه من أجل معالجة رؤاى**».

وقد كان من المفروض أن يحضر معرضه الأخير قبل موته والمسمى «الوثيقة» بوصفه شاهدا ناصعا على دوره الملحوظ فى تيارات الفن المعاصرة،



الثالوث ١٩٧٦

ولكن حكم عليه القدر أن يبقى حسيراً فى دائرة من الظلام والانطواء والعزلة وعوضاً عن عدم حضوره أرسل وثيقته، وهى ثلاثياته الفنية، حيث الجسم البشرى بلحمه مكوماً فى هيئة عارية، وكعادته فى حالة استنفار للعضلات، كما لو كانت تبعثرت عنوة واغتصاباً، على خلفية من الذهب، صافية، رصينة، مترفعة. ثلاث لوحات هائلة فاحشة بإفراط، حادة وكثيفة أيضاً . هذه الأجسام انتشرت على فراغاتها متدثرة بانفعالات عصبية عنيفة، ربما كان التطابق محكماً وبالصدفة - حين اقترب موته - أخذ يعمل على استنهاض الشهوة ليهتدى فى الذاكرة إلى قصته الكبرى، فيستلهم منها موضوعه المفضل عن المأساة الدموية للوضع الاجتماعى للإنسان.

كان المعرض بلوجانو فرصة مواتية للاطلاع على جانب من أعمال **بيكون** وشخصيته. ولقد استكمل هذا الاستهلال بدراسة وافية فى بينالى فينيسيا، مع عرض ٤٨ لوحة من بينها اللوحات الكبيرة الشهيرة «الثلاثيات» والتى يعدها صديقه الناقد الإنجليزى **دافيد سلفستر** أهم أعماله على الإطلاق، وكان الكتالوج دراسة وافية لكل من بونيتو أوليفا، ميللر، ديليوتزى، ترووكيٌ، وبالاتسولى، وتحت رعاية **دافيد سلفستر**، الذى وضع جل عنايته لتقديم عرض شامل ورؤية متكاملة لأعماله، وتوثيق دقيق لحياته. وكان ذلك بحق تكريماً دوليا لائقاً لفنان مخلص حارب ببسالة وعناد ليفرغ أفكاره الخبيئة، أو قل أفكار الإنسان الخبيئة، مما يحرص البشر على عدم البوح به من الصور البشعة التى تعبر عن ردة الفعل المهووسة والمشتعلة بالشهوة والرغبة غير المستقيمة، ومن التخيلات الوحشية التى يغطيها الدم فتنفر العضلات ملتمعة بفضل إفرازات عديدة هى خليط بين الدم والعرق.

والحقيقة أن هذا التكريم المكثف لا يأتى استغلالاً لحادث وفاة شخصية مرموقة ومبتكر كبير، وليس فقط احتفالاً بمرور ٤٠ سنة منذ أن عرضت انجلترا




رأس رجل





رسم شخص للفنان ١٩٧٢



واحد من أشهر رسوم بيكون للبابا اينو شنزو العاشر ١٩٦٥ وهو مأخوذ عن رسم للفنان الأسبانى الشهير فيلاسكريز

١٢ لوحة من أعماله فى رواقها لأول مرة، بل للإنجازات التى امتلك بها **بيكون** موقعه الفنى بكشفه عن عُقَد الإنسان الحديث، وعواطفه وانفعالاته وأحاسيسه الخسيسة التالفة والفاسدة الخربة، وبكشفه عن عقد الجنس والامتثال والانصياع والقهر والاغتصاب فى هذه الحقبة من عصرنا، بسبب غياب الغايات السامية والمثل العليا وفقدان اليقين، وتداعى» التبدلات الروحية. إنه يعيد القراءة للمعنى الخفىّ، وجها لوجه مع السر المغلق الكامن داخل كل جسم، بالعنف والقهر والقسر والقسوة والاغتصاب، والذى ينعطف دائما بالسلوك الإنسانى للكينونة الإنسانية المهانة، تطفح بها وجوهه المداسة فى أجسامه العارية الملتوية فى أوضاع إجبارية مرغمة مكرهة. تُبرز الثقل ووطأة القهر. اليوم، عندما تعانى الشخصية الإنسانية وهى تتعرض للإهانة والهجوم (ولعلنا نتذكر كما يتذكر الجميع هنا، البشاعة التى ترتكب فى البوسنة والصومال) نتذكر وجوه **بيكون** التى تبرز من أول خط طبيعة الصدام الذى يهيج عمق الضمير البشرى. كان **بيكون** يقول : **«الحضن معركة مبارزة لأنه تتحقق الصدامة دائما بين شخصين، ولكنهما بحكم طبيعة الأشياء منفصليْن، يتصرفان برؤية العراة، مرتبكيْن: فهناك ورود وأشواك»**.. هذا الصدام جسده **بيكون** حتى العمق، بداية من الألم والقهر الناتجين عن شذوذه الجنسى وعن العزلة الاجتماعية التى كان يعيشها .

يقول **فارسون** «ولد **فرنسيس بيكون** فى دبلن سنة ١٩٠٩ لأبوين إنجليزيين، كان الأب قائداً عسكرياً كبيراً لقوات عسكرية ارسلت إلى أيرلندا، وقد عاش هناك، كما عاش الآخرون من أبناء العسكريين. وكان فظا قليل الترويض، ذو نزعة متمردة».. بعد بعض الخبرات الجنسية الشاذة فى السادسة عشرة من عمره، اكتشفه والده بمحض الصدفة، بينما كان يجرب ملابس امه، فهاج من فرط الصدمة وطرده من المنزل . من هنا أخذت



راس رجل ١٩٥٦

الصدمة النفسية العنيفة تظهر على النماذج الذكرية الفظة، غليظة الطباع فى رسومه لنفسه. إذن كان الشذوذ الجنسى يقتص من القانون، كما أشار **رونالد اللى** : «أسسها (اللوحات) لعمل جزء من ثقافة جنسية شاذة، حيث وجد الفنانون جنباً إلى جنب مع صغار المجرمين فى حياة اللهو والعربدة اللندنية».. قصة الممنوع، والأحاسيس المحملة بشعور الخطيئة والإثم، قصد بها استنفار الجروح العميقة، عواطف عاشت فى ظل حصيلة من الإجبار والقهر والتعاسة، وذلك ما أسقط الشاعر والسينمائى الإيطالى الشهير **بيير باولوبازولينى** فى فخ مازالت ملابساته غامضة حتى اليوم.

لقد تعامل **بيكون** مع جسده كما لو كان كومة من القذارة، وحين بلغ مرحلة النضج الحقيقى، كان قد أصبح معجزة، شخصية مستقيمة، عقل واضح، ومع ذلك كان يقضى بعض السهرات فى حى سوهو، ليس لقضاء وقت طيب مع الأصدقاء، ولكن من أجل الشرب. ومع ذلك كان يبقى حتى السابعة صباحاً واقفاً ليرسم، كان يعرف كيف يكون ماهراً، حتى منذ بداياته، عندما لم يستطع أن يبيع لوحة واحدة. كان أصدقاؤه المصورون من جماعة «مدرسة لندن» **لوتشان فرويد - ميشيل اندروز - فرانك اويرباخ**، يدركون قدر موهبته، إلا أن هذا المغامر المخاطر عندما مات كان غنياً جداً، فقد ترك فى حسابه أحد عشر مليون جنيه استرلينى تنازل عنهم بطيب خاطر إلى صديقه **جون ادواردز** ... كان يلهو، غير أن ذلك كان وعياً منه برغباته العميقة. الآن صار شهيراً، تُعرض لوحاته وتقتنى فى المتاحف الكبرى، اعتُبر عبقرياً كدافنشى. ولما سأله صديقه وكاتب سيرته **دانيل فارسون**: «كيف أصبحت أستاذاً ومعلماً وفناناً كبيراً، كمثل الكثير من الفنانين؟» كان يرد مستخفاً: «لا تقل مثل هذه الغباوات مرة أخرى».

لقد اجتمعت الجراح على **بيكون** لتمنحه قوة دفع هائلة ليعلم



من عمل بيكون (وجه لوتشان فرويد)

نفسه، ومن هذا الصدام نسجت طبيعة أشكاله، وبعد عديد من التجارب عمل فيها مصمما للديكور ورساما، وفى سن التاسعة والعشرين بدأ يوقع بيكون لوحاته الأولى (فنادراً ما كان يوقع عليها، لقد خرجت رسومه فى ذلك الوقت متأثرة بزخارف تزيينه مختلطة بتكعيبية شعورية عاطفية خارجة عن الأطوار، فتأرجح بين عوالم **ستيوارت ديفز وكوربوزييه**، مع شئ من التعقيد والإرباك الوحشى، حتى صُدم بمستحمات بيكاسو المتجهمات المشوهات الممسوخات، وهن لاهيات عابثات على سطح من الأمواج المضطربة، فضلاً عن مراقبته للسرياليين بفضول شديد، وبشكل خاص **دى كيريكو**، الذى كان قد فتت

الفوتوغرافيا إلى أجزاء. ولكن علينا أن نتجاوز هذه البدايات، ولنحطم فوراً الرعب المتدكس على أشخاصه، الذين يستحوذ عليهم عبوس ينطق به الفم جزعاً. ففي كتاب قديم لطب الفم والأسنان، عثر **بيكون** على فم مفتوح على مصراعيه، تمزق من الصراخ، فأصبح ذلك الفم طاقة تطلق تأوهاته، صار محوراً للفزع، ينبئ عن شيء ما متآكل في داخله، قناة مسننة خفية بين الداخل والخارج، ثم تماوج معوَىّ متقلص يمور في أنحاء الفم: «فالارتجاجات الرهيفة للسان تشع وميضاً ضوئياً بين الأسنان، وتلك لا يمكن نسخها أبداً».. إنها ولاشك فكرة استحواذية «الفن استحواذ وتسلط على الحياة» يحشدها **بيكون** على الفم، كما يحشد **مونيه** حورياته على سطح الجدول! غير أنها صيغت من اللعاب والمخاط الشره، وكما كان **وليم تيرنر** مرعداً عاصفاً ، كان **بيكون** عاصف اللعاب والشهوة والجلبة.

ولد **بيكون** ولادة حقيقية تحت ضربات الحرب العالمية سنة ١٩٤٤ حين قدم ثلاثياته الشهيرة [ثلاثة دراسات لأجسام على قاعدة من الصلب] هنا أصبح تمثيلا لانفجارمأساوي وكان **بيكون**، مهموما بالوجه الداخلي للجسد، الذي هو في الحقيقة أحد أعضاء جسد محطم، بينما العمق برتقالي وضاء وساطع، يناجي الأضواء التي أشعلها انفجار القنابل والقصف المدفعي. لكن ذلك الصراخ من الألم والشكوى، والتمرد والانتفاضة، كل ذلك يُرى ظاهراً في سلسلة لوحاته (البابوات) المأخوذة من أعمال **فيلاسكويز** الإسباني للبابا **انوّشينزو العاشر**، ومن **تتسيانو** أخذ شكلا متقنا من لوحة **البابا بيو الثاني عشر**.

بيكون، ياله من واهم مختلط العقل! يصرخ في وجه البابوات الذين انتزعهم انتزاعاً من **تتسيانو** و **ڤيلاسكويز**، ثم سلخهم ومزقهم، فأعاد زرعهم في مراقص دخانية يا للكابوس! يصقل الرمال ويحولها من شعاع الشمس كالأرجوان، من أجل الكاردينال. هكذا يبدو **بيكون** كاثوليكيا ضالاً فاسداً، ومنحرفاً يستنشق ويلتذ ويُستثار لعبق الكمال البابوي، لكنه يبعد البابوات عن وسطهم، ويثبتهم في نطاق من الوحدة والعزلة. ودائما هنالك مصباح كهربي معلق فوق رءوسهم، ينضح ضوءاً حامضياً ينبعث منه ضياء النيون، فيجرّح النسيج الحريري القلق المهتز في خلفيات **تتسيانو**. وليست الصوفية هنا هي مصدر الأضواء الداخلية المستمدة من أعمال **كاراڤاچيو**، ولكنها أضواء فاقعة جائرة معتدية، أضواء مسلطة لتحقيق جنائي، تتخلل كل شيء حتى المسام «تدخل مباشرة في إطار النسق العصبي المتوتر» للتصوير. مثلما ارغم **بييرو ديللافرانشسكا آدم** على أداء طقس ديني محزن، بوصفه في مركز النيران الأبدية. وبين ظلال الأقدام مثل كجرو خاضع تعود الإذعان كتجلط دموي رخو، تشرع أشكال **بيكون** في النزف: « «العفن، النتن، رائحة الدم الكريهة كلها كانت تطرب قلبي.. هذا ما علمني إياه إسخيلوس».

بيكون المنشد الكبير للتناقض الرجولي، القوة الرجولية التي كان يبحث عنها تحت الجلد، يحملها إلى السطح (المظهر الخارجي) يجعلها تتفجر، ويرغمها أن تتحرر على القماش، على سطح اللوحة. تواريخ وقصص منزوعة من الأسرار اليومية، إنه «يمزق الغلالة الظاهرية للأفكار».

يقول المصور السينمائي **مايبردج** إن **بيكون** «رأى **ميكيل انجلو** من **أعلى**» فبدت نظراته كما لو كانت عدم دقة في الرؤية، لقد نسخ التناسق والتكامل اللذين تحققا لاجسام ميكيل أنجلو، فتحولت إلى فوضى. كان قد أثر بالحركات العضلية في تصويره، لقد اقتنص الحركة، حالة الجمال القصوى، لكنه سلط عليها الدماروالخراب، كيف تتحول حالة الجمال القصوى إلى

النقيض! فتنبعث على قماش لوحاته أبخرة متصاعدة من جراء التحليل والعطن، كما لو أنها خزينة خيالية تحوى مسوخاً ممزقة، ساخطة غضبى رافلة فى العفن؟! إن قاضم أنابيب الألوان هذا، يتحرق شوقاً إلى القسمات الإنسانية، ويُغلِّب القلق والاضطراب، ويذعن لأزمة ربو لازمته باستمرار، فكان يتألم.. ويتألم، حتى أضحى الألم بطبيعة الأحوال أسلوباً. إن الأشكال تتضوع بالزخم، بينما يحاول جاهداً حمايتها عبثاً من الفساد والتحلل الأخلاقى. وكم من مرة تقاوم، وتتجلد بتحرش استفزازى، وهى مثبتة على قواعد صناعية عصرية، إنه شىء من التباهى، والدفاع العقائدى ضد الموت، قرابين باعثة على السخرية، لاحتفال دورى مكرس للفناء والإبادة!

مزج **بيكون** أحاسيسه الداخلية بتصوراته الخاصة، ناثراً الامه على كائنات جسدت العزلة والاستعارات الحياتية المعاصرة فى مشاهد مرئية، وعندما نسترجع اللوحات التى رسمها لأصدقائه لا نجد. انفسنا فى مواجهة مع شخصيات مطابقة للأصل، ولكن تواجهنا لوحات جسدت عواطف متضادة، كأنها تحية وداع أخيرة لكل كيان بشرى، إنها حكايات وتواريخ تتم مع معالجتها داخليا بين أربع حوائط لغرفة بدون نوافذ، عرفه قابعة فى غياهب النفس معزولة. إن كل لوحة تتضمن حالة عزل محقق، كما أنها (أى اللوحة) تم عزلها هى الأخرى بدقة، فإطارات ذهبية، وزجاج واقٍ، وقياسات متماثلة دائما. الكل يتنافس ويتزاحم لإبداع الاستحواذ، بتكرار رهبة الاحتجاز، والخوف من الأماكن المغلقة فى هذا الزمان. داخل هذه الحدود جعل **بيكون** من بابواته ومن أصدقائه أحياء، حتى هو ذاته يقع فى مجال الحلم، وتأتى الألوان مصبوغة بالمجال المغناطيسى للحلم، وينسحب ذلك على الرؤية الجانبية للغرفة المغلقة، والتى تشد أطرافها بخيوط هندسية مندفعة من الزوايا والأركان، ذلك لأن «التاريخ لا يتكلم بأقوى من الألوان».

ليس للوحدة شكل، وليس لها لون، وليست صافية رائقة. العيون مغلقة حصينة ومنيعة، والجسد مجبر ومرغم ليستقر فى وصفية عارية، ملتصق دائما فى نقطة تحركه المحورية، ودائما مايجعله معوقاً عَقد حركته شللٌ مفاجئ، رعبٌ عاصف بدد إرادته، فينكمش ويتداخل ويصير محبوساً فى حيز الجسد، بل يسعى اكثر إلى تقليل حجم جسده إذ يتداخل أكثر. إنه تصور متداخل بين المغالطات والخلط! ومع ذلك فأمام كل لوحة، يدرك انفعالاً جديدا وإحساساً جديداً، عنفٌ مختلف وقسوة وبطش من نوع آخر. كان اهتمام بيكون منصباً على الجسد الإنسانى، من هنا كان يريد أن يلتقط القوة ويغويها ويوجدها فى حالة من الكثافة المبهمة فتصير صورة متخيلة لتعبر عن حقائق تعيش فى قاع الشعور الخفىّ، لهذا كان بيكون دائما متعادلاً مع نفسه.

لقد أبدع **بيكون** فنا ذا خاصة نقدية ضاغطة متوترة مقلقة، فنا غير توضيحى، لا يشرح ولا يحكى، لا يناجى ولا يوثق، فقد قام التصوير وحده بمهمة «التحدث بقوة». **فبيكون** يهمه فوق كل اعتبار التدليل على «حدث واع مثقف، فى لحظة مشحونة ومثقلة، من أجل حياة ممكنة، ومحتملة» وبتعبير آخر يقول: «**أسعى لتصوير الصرخة بكل طاقاتى لتصبح اكثر تعبيراً من الرعب**». صار ممكناً تصوير الصرخة، الأمر الذى به يمكن من تسجيل الرعب واستدعائه، بينما كان بعيد المنال، نائيا فى أعماق الروح. لقد هيمنت على **بيكون** إرادة تهدف إلى إصابة الحقيقة، شىء جد مختلف عن طلب المعرفة وفقاً للتراث الثقافى الكلاسيكى. فالحقيقة تحملنا عادة إلى العثرات والمزالق والفضائح، وإلى مذاق الحكمة كذلك، وهذا ما كان يعرفه **بيكون** بدقة، فالإنسان فى عمق غرائزه، فى ذات جسده، فى لحمه، يفتش عن الفضائح، ينقب عنها كعمليات

البحث عن الحقيقة، تقول ناديا فوسيني أستاذة الأدب الإنجليزي بجامعة روما، في كتابها القيم: (ب ، ب ، بيكيت وبيكون) إنها في دراسة قديمة عن الفنان: «قمتُ ببحث لتحليل اعماله الفنية، وتوصلت إلى أن بيكون حقق تجلياته من وضعية ذاتية قاصداً الحقيقة، وفي هذا السياق يبرز دائما كفنان وشاهد، ولم يكن العكس ابداً، فلم يدل بشهادته من موقع القاضي، فضلا عن انه ظل الشبيه الأعظم لصمويل بيكيت، القائل بان الإمكانية الوحيدة لتجديد الصيرورة والائتلاف معها، هي في أن نتمكن من ان نفتح العيون على الدمار الراهن، ذاك الذي لا يمكن فهمه. فهل هنالك ضرورة تدعوا إلى عدم السؤال وعدم سبر اعماق الحقيقة؟».

وتواصل ناديا فوسيني حديثها «لم تكن لدى بيكون نظرة دفاعية تجاه العالم، بالعكس كان له صوت ذو نغم فردي وبشكل مطلق كلوثته العقلية. وإذا كان لزاماً عليّ أن احدد تلك النغمة فيجب على أن اشير إلى قضية الاستقامة والسقوط، فسقوط الفكر عند بيكون ناطق بصدًى ودويٍّ الصرامة، نهباً لذكاء قاطع وحاد، انعزالي منفرد، مؤلم وطاغ، ولكنه ممتلئ بالإنسانية والمشاعر».

وإذ يقول فرنسيس بيكون إن «الفن العظيم يحملك على التاثر بحالة إنسانية» شرع في النزع حجب الخداع والتضليل والتدليس، بل والذنوب المستعصية على الغفران، حاداً كسن القلم، شائكاً وواخزاً، مقنعا أن الراحة مجرد سراب خادع.



خليل عودة*

الدلالة والمضمون فى «نشيد البحر»

عندما يواجه الشاعر واقعَهُ، فهو يحاول من خلال هذه المواجهة أن يقاومَهُ ويتغلَّب عليه، بخاصة عندما يكون هذا الواقع صعبا، كما هو الحال بالنسبة للشاعر **عبد الناصر صالح**، الذى يحاول جاهداً أن يُعيد الحياة إلى الخراب الذى تحمله غربان الداخل والخارج، وهى تحلق صباح مساء فوق رأسه، فلا يجد أمامه إلا هذا البحر، يقدّم له نشيده، ويستعيد مع أمواجِهِ المتلاحقة شريط ذكرياته عبر رحلة معاناة طويلة، فالبحر يجدّد فى نفسه الأمل، ويعيد أسطورة البعث والتجدّد الذاتى، وهو من الرموز المستقرّة فى أعماق الشاعر، ربّما لأنه يعيش معه ذكريات حيفا ويافا:

«يساورِكَ العشقُ ـ منذُ الطفولةِ ـ للبحر»

وهو يشعر بملكيته، ويستمدّ منه قوّة إرادته، وسرّ بقائه، ولعلّنا لا نبالغ إذا قلنا إنّ البحر مادةٌ فنيةٌ رئيسية فى أعمال **عبد الناصر صالح** الشعرية، وإذا كان البحر قد جاء عبر إرهاصات عامة فى مواقف شعرية سابقة، فقد جاء هنا بشكل أكثر خصوصيّة وعمقاً، فالنشيد الذى يقدّمه هو نشيد البحر، والقصيدة مطولةٌ شعرية، مما يعنى أنّ الشاعر وجد فى هذا الموضوع مجالاً يمدّ فيه نَفَسه، ويسترسل بشكل يسمح له أن يعطى كل ما فى عالمه الداخلى من تصورات فنيّة حول البحر، ويُعيد الصلّة بينهما، لا من خلال كلمات عامة يرددها، وإنما من خلال مطوّلة تمتد حبالها بين قلب الشاعر وأمواج البحر، وقد جَعلَنا الشاعر نعايش هذه التجربة بكل أبعادها عبر قصة الرحيل الأولى والثانية بما تحمل من ذكريات وأحداث، هى امتداد الرحلة وزمنُ التجّربة.

* كاتب هذه السطور ـ الدكتور خليل عودة ـ فلسطينى يعمل استاذًا بدائرة اللغة العربية بجامعة النجاح الوطنية بنابلس ـ فلسطين.

١ ـ نشيد البحر (دلالة ومضمون)

يبدأ الشاعر حديثه عن البحر مباشرة (هو البحر) بما تحمل هذه الإشارة من دلالات نفسية، وأحاسيس عميقة بعلاقة البحر مع الفلسطينى، فهو (بوابة الخروج) أمام النوارس والبواخر التى تتزين برموز لم يكشف الشاعر عن مضمونها، ولكنها تحمل فى طيّاتها أبعاد قصة الرحيل بالنسبة للفلسطينى، وهو لا يجد سوى بوابة البحر التى كانت مَخْرَجا أمامه فى مراحل شتاته التى بدأ فى يافا وحيفا، وتواصلتْ فى بيروت «**آخر ما تستطيع الوصول إليه عيونُ الغزاة**».

والشاعرُ ينظر إلى البحر كطرف إيجابى فى صراعه مع قوى الشر، وقد عبّر عن ذلك بشكل يعكس هذا الإحساسِ فى نفسه، فهو يحتضن الخارجين من بيروت، فيرى فى ذلك علاقة تَوَحّدٍ وتواصلٍ بينهما، ولعلها علاقة تَفَرّد، فالفارس يخوض عُباب البحر وحدَهُ، ويواجه المستقبل المجهول وحدهُ، ويتحدى الخطر وحدَهُ، ولا يجد إلاّ البحر يتواصل معه، ويستمدّ منه سرّ بقائه، وأسباب قوته :

«**يا أيّها المترجّلُ فى البحر وحدكَ**

أنتَ امتدادُ المكانِ اشتدادُ الزّمانِ

انشطارُ البراعمِ فى شجرٍ لا يموت»

والبحر لا يُشكّل فاصلاً زمانياً أو مكانياً فى منظور الشاعرِ الفنىّ، وإنما هو حلقة وصل بين الخارجين إليه، والناظرين من حوله، ومعه تتوحّد الفكرة ليزول التناقض القائم بين الشىء وضدّه، فالبحر يُبْعد، وهو نفسه الذى يُقَرّب، والموت الذى كان فى بيروت تصاحبه عملية بعث يتطلع إليها الشاعر عبر هذه الدوّامات التى تصيبه بالدُوار، ولكنّها لا تفقده توازنَهُ:

«**ـ أيُبعدك البحرُ عنّى؟**

ـ يُقرّبنى البحرُ منك

وتقتربُ الأغنيةُ. تموتُ لأجلى؟

ـ ساحيا لاجلك»

والشاعر لا يريد ان يحمّل الفلسطينى فى خروجه مزيداً من المعاناة، وإنما يحاول أن يخفّف عن كاهله عبءَ الخروج، وتعبَ الرحيل، ويمسح عن جبينه عَرَقَ المعاناة التى أسلمته إلى واقع صعب، فهو يتحمّل عبء القضية، ومع ذلك يخرج من حيث طلب منه أن يكون، وهى مداخلةٌ صعبة فى منظور الشاعر، ولكنها تُسلِمُهُ إلى إدراكِ حقيقة الموقف الصعب الذى يواجهه الفلسطينى بعد الخروج:

«**ماذا تقول لمن عانقوكَ طويلاً**

لتقطع بالسيفِ رأسَ الوَثَن

وماذا تقول لمن سلّموك زمام القضيّةِ

أعطوكَ مفتاحَ هذا الوَطن

أدرِ وجهكَ الآن، لا ترتبك يا صديقى،

فأنتَ ستدفع كالآخرين الثّمَن»

ويضيق الأمر بالشاعر عندما يتصوّر الفلسطينى خارجاً عبر بوابة البحر الفسيح إلى واقع ضيّق، يفرض عليه أن يكون أسيرَ أنظمة وقوانين تُسلبُهُ إرادتَهُ، وتجرّدُهُ من معانىَ القوة التى استمدّها عبر رحلته، فتتحول لغةُ الشعر بين يديه إلى كلمات مباشرة، تصل به إلى درجة من الاندفاع خلف إحساس غاضب يفقده توازنه الشعرى، ويميل به إلى توجيه نصائحه، ووضع كلماته فى قوالبها الثابتة، التى تطرح الفكرة بشكل مباشر أمام القارىء:

«**فلا تقتربْ من قصورهمُ يا صديقى**

ولا تقتربْ من عروشهمُ أبداً

كلّها مزبلة وكلّهم قَتَلَةْ»

وفى كل الأحوال تسيطر فكرة التوّحد على خيال الشاعر، فهو لا ينظر إلى البحر بمعزل عن عناصر الطبيعة الأخرى، وقد استطاع أن يوظفها من أجل خدمة المعنى، فهو يتحدث عن الأرض بما تحوى من جبالٍ وأشجار وصخور وشوارع ومدن، والبحر وما يتصل به من أمواج وشواطىء وصَدَف، والسماء وما يتصل بها من نجوم وكواكب وشمس ومطر ورياح، ولكنه لم يتحدث عن هذه العناصر حديثاً يعكس تأملات شاعر رومانسىّ حالم يَرصُدُ عناصر الجمال فى الكون من حوله، وإنما يتحدث عنها باعتبارها عناصر يريد أن يتفاعل معها وأن يوظفها إلى جانبه فى إطار صراعه من أجل البقاء، وهو على وعى كامل بأبعاد التجربة التى يعايشها:

«كل البلاد بلادك

ثبّت خطاك على الرملِ

اطلقْ عذابك برّا وبحراً وجواً»

وهذه العناصر تشكل محاور فى صراع الشاعر، ولكنها محاور إيجابية، يوظفها فى مواجهته الصعبة مع العدو الذى يبعده عن الأرض والوطن، ويدفع به إلى أحضان البحر، ليعود من جديد يتوحد مع المحبوبة.

«أحبُ البلادَ التحامَ النّجومِ الشواطىء

والقمحَ... واللاجئين

تعودت ان يقتلونى... ولكن،

تعودتُ ان التقى بالحبيبة»

وفكرة التوحد تعنى التواصل والاستمرارية، فالشاعر لا يريد أن يفقد ذاته وإنما يجدد هذه الذات مع العناصر الكونية التى يتفاعل معها فى عمل مشترك يدفع به إلى تمثل أوسع وأشمل لعناصر الصراع التى يواجهها، وتبدو معادلة الصراع واضحة فى رؤية الشاعر، فهو يقف بين العدو والأنظمة من جهة والبحر وعناصر الطبيعة من جهة أخرى. وإذا كان الشاعر غير قادر على التفاعل مع الطرف الأول الذى يدفع به إلى حيث يعتقد أنه الموت، فإن الشاعر يحاول أن يوظف الطرف الثانى لصالحه، ويتفاعل معه فى عملية توحّد نفسىّ ومن هنا جاءت هذه المطولة التى يتغنى من خلالها بالبحر الذى يمثل مرحلة جديدة بعد خروج الفلسطينى من بيروت، ليست مرحلة موت، وإنما مرحلة بعث وميلاد:

«ستبتدىءُ المرحله

وتنهض من تحتِ انقاضِ بيروت»

فما هى هذه المرحلة؟ وماذا بعد الخروج؟ لقد كانت عملية التوحد بين الفلسطينى والبحر، مصدر إيحاء للشاعر فى تمثّل رؤية واضحة، هى مرحلة أخرى من مراحل صراع الفلسطينى، إنه يتصور طريق الخلاص من المجهول الذى ينتظره، والقلق الذى يسيطر عليه، فى عمل جديد هو (الانتفاضة)، وبذلك يكشف الشاعر عن مضمون الرمز الذى حاول التستر خلفه فى موضوع البحر:

«أفتّحُ قلبىَ للموج فى البحر

يُصبحُ قلبى شراعاً لسارية الانتفاضة»

وهنا يعود الشاعر إلى رصد الفكرة بشكل مباشر تحت إحساس الفرح الذى سيطر عليه مع هذا المخرج الذى يتراءى أمامه، بعد حالة اليأس التى أصابته، وجاء تعبيره منسجماً مع إحساسه الداخلى؛ إذ تحدث عن الانتفاضة من خلال علاقة ذاتية توحد بينهما، فهو يتمثل الانتفاضة مركباً يحمله إلى شاطىء

الأمان، ويجعل قلبه سارية لهذا المركب الذى يتعلق به، ويضع كل آماله عليه.

وقد جعلته هذه الرؤية يتحدث عن الانتفاضة بانفعال مباشر، فهى النور، وهى البداية، وهى الرغبة القادمة، وهى الفرحة العارمة:

«هى الانتفاضة نورُ الهدايةِ

نارُ البدايةِ، قافلة الرَّغبةِ القادمَهْ

هى الانتفاضة فرحتنا العارمة»

فالبحر (هو والانتفاضة (هى) وكلاهما مَخْرج من واقع حرج، والشاعر يربط بين الاثنين، ويحاول أن يصور الخروج من بيروت على أنه بعث جديد لمولود جديد، وليس خروجاً من المأزق إلى الهاوية:

«ماذا يُحدثُكَ البحر يا صاحبى؟

وماذا يقول لكَ الصدَف المُتناثرُ؟

هذا انينُ المخاض»

وقد جاء حديثه عن البحر والانتفاضة بشكل يعكس مواجهة صادقة مع واقع صعب، وهو يرفض فكرة الهروب أو التستر ويفضل المواجهة المباشرة، من هنا جاء خطابه (هو البحر) فى حالة المخاض الصعب، (وهى الانتفاضة) فى حالة الميلاد والبعث. ومع فكرة الميلاد ونضوج المولود فى عمل حقيقى خرج الشاعر من حالة الرضى مع نفسه، إلى مشاركة أوسع يتوحد من خلالها مع عناصر الطبيعة، التى هى طرف إيجابى يشاركه أحزانه وأفراحه، فقد احتضنه البحر وهو فى حالة مخاض صعب، والآن يقدم له بشرى انتصاره، وفرحة مولوده:

«فابتهلى يا رمال الشطوطِ

ويا زهراتِ المُروج، ويا مدناً حالمة

هى الانتفاضة نورُ الهدايةِ»

والمحور الثالث الذى تدور حوله القصيدة هو الفلسطينى الضائع فى عواصم الغربة، وقد حاول الشاعر رسم صورة معاناته من ناحية، وإظهار إشفاقه عليه من ناحية أخرى، ثم التوحد معه فى أحزانه، وقد سعى جاهداً من أجل تخفيف العبء عن كاهله، ورفع شأنه ومواساته، ولكنه لم يلجأ إلى أسلوب الخيال ورفض الواقع، وإنما وضعه مباشرة أمام واقعه الصعب:

«تدخل فى مدن لم تَزُرها، شوارعها مُقْفَلَةْ

وصحراؤها قاحِلَةْ

ولا شىءَ فيها سوى السجنِ والمِقصَلَةْ»

ويواجه الفلسطينى الخطر الذى يتهدده، والحيرة التى تستبد به فى كل مكان، فلا يستقر به المقام فى عاصمة حتى يغادرها إلى أخرى، وفى رحلاته يواجه ألوانا من المعاناة التى عبر عنها بشكل يضع القارىء فى التجربة ذاتها التى يعايشها الفلسطينى غريبا عن وطنه، فنحن لا نتمثل الصورة، وإنما نعايشها من خلال الكلمات التى تحذر وتشد الانتباه:

«تَلَفَتَ حولَكَ،

من اين ياتونَ

من اينَ؟

من شارع لا تراهُ،

وزاويةٍ ليّس فيها سواكَ

ومن طلقة عاجلةْ

تَلَفَتَ حولَكَ»

ويحاول الشاعر - مع كل ما سبق - أن يرفع من شأن الفلسطينى، ويأخذ بيده، ويخاطبه بشكل يوحى بعظمته، ويصور المعاناة على أنها مرحلة اختبار، والخروج على أنه بعث وميلاد، فالشخصية الفلسطينية ظلت كما هى فى مخيلته، لم تضعف ولم

تتناقص، وإذا كان التاريخ قد تحدث عن قصة خروج بنى إسرائيل إلى البحر ثم إلى التيه، فإن الشاعر - فيما أظن - قد تمثل قصة الخروج تلك، واستوحى بعض عناصرها التراثية فى نشيد البحر الذي وضعه، وحاول من خلاله أن يقدم الفلسطيني علي أنه (أبيّ، نبيّ، تقيّ، نقيّ). وتكون دعواه الأخيرة دعوة سلام يتمناها للفلسطيني الذي يتوحد معه، وكأنما استعذب الفكرة فراح يكررها فى إيقاع نغمي متواصل، يعطي النشيد طابعا موسيقيا خاصاً:

«سلامٌ عليك وانت تموتُ

سلامٌ عليك وانت تُقاتِلُ

سلامٌ عليك وانتَ تُغادر»

٢ - نشيد البحر (دراسة فنية)

أ - الظاهرة التموزية :

يحمل البحر فى هذا النشيد معاني البعث والتجرد، وهى فكرة لازمت النص، وسيطرت على فكر الشاعر وخياله فى هذا العمل - بشكل خاص - فالعلاقة التى يرسمها الشاعر للفلسطيني مع البحر ليست علاقة متعة أو مجرد نزهة، وإنما هى علاقة تذهب إلى تأصيل فكرة حاول الشاعر تأكيدها، ولا أظن أن حديثه عن البحر يعني مجرد حديث عن طريق يسلكه الفلسطيني الخارج من بيروت إلى مكان آخر، وإنما يحمل البحر المعاني ذاتها التي يريد الشاعر تأكيدها؛ ففي أمواجه التي تتكسر، تشكيل لأمواج أخرى تتجدد وتتواصل، ومياه البحر تتجدد هي الأخرى، فالذي يتبخر مع الشمس، تأتي به الغيوم. والفلسطيني صورة للبحر، ومن هنا جاء الرمز الذي ألح عليه الشاعر، وحاول من خلاله أن يتخذ من البحر علاقة مع الفكرة التموزية القائمة في هذا العمل.

وقد جاءت كلمات الشاعر وصوره الشعرية تعبيراً عن هذا المفهوم. «أنت امتداد النخيل، امتداد المكان، انشطار البراعم في شجر لا يموت، لن أتوقف حين أموت، ينبت في الأرض عشب الحياة الجديدة، تنشطر الأرض، تخرج منها الفصول - الجذور - النهار - الأجنة».

وفي إطار هذه الفكرة تأتي الانتفاضة مرحلة جديدة في حياة الفلسطيني، وهي تمثل بعثاً جديداً، بعد رحلة خروج صعبة كان يظن أنها بداية النهاية، وقد جاءت عملية البعث من أعماق المأساة التي عصفت بالفلسطيني، وبدأت المرحلة الجديدة من تحت أنقاض بيروت.

وقد دفعت هذه الفكرة بالشاعر إلى التفاؤل والأمل، فهو لا يفقد هذه الرؤية - على الرغم من ظهور بعض العبارات التي تصور مواقف حرجة عبر عنها في أكثر من مرة - ومع ذلك كان يخرج من هذه المواقف بروح جديدة تعكس تمسكه بالأمل القائم مع عملية البعث الجديد التي يؤمن بها، وقد لازمتهُ هذه الفكرة بشكل واضح في نهاية القصيدة، فكأنه زاوج بذلك بين نمو القصيدة فنياً في خط تصاعدي، وتسلسل الفكرة التي يقدّمها. أو كأن هذا النشيد تصوير لحياة الفلسطيني في رحلة عذابه وبقائه، فهو ينقلنا من الخروج من بيروت، والرحيل عنها إلى أمل في حياة جديدة، وبعث جديد، وهو في حقيقته تصوير لفكرة البعث والتجدد التي يؤمن بها الشاعر، ويراها في هذا الموقف الصعب، وقد عبر عن ذلك بشكل واضح من مثل قوله: **«هو الصبح منغرس في البشائر - استجابت لي الأرض - ستثمر فيك البساتين - يبزغ**

فى الليل فجر - اغنية الفرح - بشرى الغيوم - زواج الينابيع - عرس الفراشات - رقص الصبايا...».

ب - المستوى الدلالى للألفاظ:

يعتمد الشاعر فى قصيدته ألفاظاً تتصل بالموضوع الذى يتحدث عنه، وقد استطاع أن يوظف هذه الكلمات بشكل أكثر إيحاء، فهو عندما يتحدث عن البحر لا يقدمه بمعزل عن عناصر الطبيعة الأخرى، فمع البحر تأتى السماء والأرض، وقد عكست ألفاظ القصيدة هذه العناصر بشكل يوحى بعلاقته معها وموقفه منها، وقد تفاعلت اللغة مع إحساس الشاعر الإيجابى بهذه العناصر، فجاءت بشكل لافت للنظر: فهو عندما يتحدث عن البحر، يستغل أكبر قدر ممكن من الألفاظ التى تتصل بهذا الموضوع الذى يشكل محور قصيدته مثل: «الملح - النوارس - الباخرات - الألوية - البحيرات - الأودية - البيارق - الأمواج - الربان - الصدف»، وفى حديثه عن السماء نجد ألفاظاً مثل النخيل - الصحراء - الشجر - الرمال - القمم الجبلية - الزهور - العصافير.

فهذه الألفاظ تظهر تفاعل الشاعر مع هذه العناصر، التى تمثل رموزاً إيجابية فى منظوره الفنى، وهو لذلك يجد راحة نفسية معها، فهو يكررها بشكل عفوى، يظهر علاقته بها، مقارنة مع عناصر سلبية تقف ضده، ويحاول تجنبها على المستويين اللغوى والمعنوى.

وعندما يتصور الشاعر معاناة الفلسطينى فى خروجه من بيروت، تشتد حيرته وتسيطر عليه مشاعر الخوف من المجهول، والقلق على مصيره، فتأتى كلماته صورة من هذه المعاناة، وهذا الإحساس، على نحو ما نجده فى قوله:

يحاصرك الليل - يحاصرك الموت - تحاصرك الريح - شوارع مقفلة - صحراء قاحلة « السجن - المقصلة - تلتف حولك. وتأتى علامات الاستفهام - بعد ذلك - بشكل يعكس جو الحيرة القائم فى نفسه، وهى تتردد كثيرا فى المواقف التى تكون الرؤية فيها غير واضحة، أو أن يكون الشاعر نفسه غير قادر على تمثّل مرحلة جديدة فى حياته، يقول:

«إلى اينَ تمضى؟

واينَ تكونُ البدايةُ؟

اينَ تكون النّهاية؟»

ويقول:

«أتَرحَل من وطنٍ انْتَ فيه؟

اتَرحَل من نفسك الصّامدة؟

اترحلَ منى؟»

وفى هذا الإطار يتحدث الشاعر عن علاقة الفلسطينى مع الواقع المجهول الذى ينتظره بعد خروجه من بيروت، وهو واقع صعب يتمثله من خلال علاقة الفلسطينى مع أطراف سلبية ترفض قبوله وتتصدى له. وقد عبر عن ذلك من خلال الفاظ تعكس هذا الواقع، على نحو ما يقول: طعنتك القبائل - أوقعوك - فخ التخاذل - التسويات - الردة العربية - قتلوك - صلبوك - سجنوك.

وعندما يتصور الشاعر مخرجاً من واقعه الصعب، تطمئن نفسه، وتأتى كلماته وفق هذا الإحساس الذى يعكس جو الفرح عنده، وقد تمثل ذلك بشكل واضح فى حديثه عن الانتفاضة، التى تمثل فيها حلاً للمشاكل التي تواجهه، وأملاً فى الخلاص من معاناته، وقد عبرت كلماته التى صاحبت هذا الموقف عن تغير نفسيته، وتفاعلها مع الواقع الجديد الذى يتمثله، على نحو ما نجده فى قوله: ابتهلى - زهرات

المروج - نور الهداية - نار البداية - فرحتنا العارمة - سينحل لغزك - تنفك عقدتك - ستبتدىء المرحلة.

وعندما يوجه الشاعر حديثه إلى الفلسطيني الخارج من بيروت، يحاول أن يخفف عن كاهله عبء الخروج، وهو لذلك يستخدم عبارات التشجيع وكلمات الثناء مثل: «أنت امتداد النخيل - أنت فارسها - أنت عيون البلاد - أنت الأبىّ - النبىّ - النقىّ - الهُمام - الحُسام - تعاليْت - أيها السندباد - سلامٌ عليك - سلام لعينيك. ثم هو يحاول أن يقترب أكثر من الفلسطيني، فيتجاوز فى لغته ألفاظ الثناء والتشجيع والتمجيد، إلى ألفاظ تتسم بالملاطفة على نحو ما نجد فى قوله: يا صديقى - يا صاحبى - يا حبيب التراب. وفى إطار هذه التناقضات القائمة فى نفس الشاعر وواقعه، بين عناصر إيجابية يتفاعل معها، وعناصر سلبية تطرده، ولا تستجيب لرغباته، تظهر المقابلات بشكل واضح فى ألفاظه التى يستخدمها، وهو بذلك يمثل - من خلال اللغة - التناقض القائم فى واقعه، على نحو ما نجد فى قوله: السلم والحرب - الجدب والخصب - الممكن والمستحيل - البعيد والقريب - السجين والطليق - القتيل والقاتل.

وإذا كانت ألفاظ الشاعر قد عبرت - بشكل واضح - عن إحساسه بالواقع وتفاعلت - فنياً - مع الفكرة التى يطرحها، فإن بعض ألفاظه لم تكن على المستوى الفنى نفسه، من حيث مستواها ودلالتها الشعرية. فهو يستخدم ألفاظا جامدة مثل: رغم - سوى - كلها - كلهم - لا شىء. وهى ألفاظ غير شعرية، كررها دون أن يكون لها دور خاص فى الأداء الفنى. وتظهر فى المطولة مجموعة من أفعال الأمر والنهى، فهو يوجه حديثه إلى الفلسطيني بقوله: اقترب - اثبت - اقرأ - اقتحم - اشهر سلاحك - أدرْ وجهك - صوب رصاصك. ثم يقول: لا تقترب من قصورهم - من عروشهم - فلا تبتسم لضباب السلام - لا يخدعنك طيف السلام - لا تخدعنك دعوتهم للجهاد - لا ترتبكْ. وكان يمكن للشاعر أن يخفف من هذه الأفعال حتى يبتعد عن أسلوب التوجيه المباشر، أو النصح والإرشاد. وأعتقد أن سبب ذلك يعود إلى اعتماد الشاعر أسلوب المطولة لأول مرة - ربما - فى أعماله الشعرية، فقد ظهرت فى هذا العمل - إلى جانب ما سبق - بعض الهنات التى لا تعود إلى ضعف المستوى الفنى للشاعر، وإنما إلى أسلوب التطويل، فهو يكرر فى بعض الأحيان، ويلجأ إلى الأسلوب المباشر فى أحيان أخرى.

جـ - التصوير الفنى:

اعتمد الشاعر الصورة فى داخل القصيدة أساساً فنياً لتقديم الأفكار، فكان لها حضورها الواضح منذ مطلع النشيد حتى نهايته، وجاءت الصورة منسجمة مع إحساس الشاعر بفكرة التوحد. فهو ينظر إلى الطبيعة على أنها عناصر حية يمكن أن يتفاعل معها، وأن يحاورها، ويبادلها المشاعر والأحاسيس، فكثر التشخيص فى القصيدة، وهو يؤكد من خلال هذا التصوير علاقته الإيجابية مع هذه العناصر التى يتمثلها فى هذه الصور، فالربيع أمامه إنسان يصوغ الأخاديد، ويهدهد الجذور الدفينة، ويرسم شجرا، والسماء تتسربل بالنجوم، وترسل أعينها، وترفع أحلامها، والشجر لا يموت، والأرض تمنح مفتاحها، وتستجيب وتكتب، والليل

يحاصر، والموت يحاصر، والريح تحاصر، والحياة تزدهي بثياب القدر، والبحر يحدّث ويكتب، والصدف يقول، والينابيع تتزوج، والرمال تلبس عباءتها وتبتهل، والرمال تمنح الطهارة، والنهار يتأخر، والليالي تزورّ وتشرب، والرياح لها انفعالاتها، والموت يشهق، وبيروت شاحبة، والزهور تقاوم، والمدائن تحكي .. إلى غير ذلك من الصور الاستعارية التي يشخص فيها مظاهر الطبيعة، ويكسبها إنسانية الإنسان، وهي تعكس اعتماد الشاعر على التصوير الفني أساسا للتعبير عن أفكاره ومشاعره، وقد جاءت الصور بشكل يعكس علاقته بهذه العناصر. ويؤكد فكرة التوحد التي الح عليها من خلال واقع ملموس، ينقل عناصر الطبيعة الجامدة إلى مستوى الأحياء، فظاهرة التشخيص التي نلاحظها بشكل واضح في كل أجزاء القصيدة ظاهرة فنية لم يعمد إليها الشاعر ولكنها جاءت ـ فيما اعتقد ـ بشكل عفوى انسجاما مع إحساسه بالمواقف المتناقضة من حوله، فهو يتمثل طرفاً إيجابيا يتحول من جموده المادى إلى عالمه الإنسانى، الذى يشاركه فى مواقفه الإيجابية، وطرفا يتحول من عالمه الإنسانى إلى عالم آخر ينفر منه الشاعر، ولا يقيم معه صلات التوحد.

ومع الاستعارة يأتى التشبيه مقوماً آخر من مقومات الصورة فى قصيدته، ولكنه لا يعتمد عليه فى تقديم أفكاره علي نحو ما كان الأمر بالنسبة للاستعارة، ربما لأنه لا يريد أن ينتقل بالقصيدة إلى إقامة علاقات بين أشياء لا يكون هو طرفا فيها. فالتشبيه يقيم علاقات بين أشياء ولكنه لا يوجد بينها، وقد جاءت الصور التشبيهية عنده فى أمور لا تتصل به، من مثل قوله: أنت امتداد النخيل، أنّت عيون البلاد ـ قلبك بوصلة للسفر ـ وجهك مفتاح هذه الحياة ـ الصبايا قنابل ـ الأرض خضراء مثل الدوالى ـ مثل عيون الجليل ـ سماؤك زرقاء مثل البحار ـ مثل عينى حبيبتك.

ومع الاستعارة والتشبية تأتى الكناية من الوان التصوير الفنى عنده فقد اعتمد عليها فى تقديم بعض أفكاره، فكنى بالحبيبة عن الوطن «تعودت أن التقى بالحبيبة» وكنى عن معاناة الفلسطينى بتأخر النهار عن وقته. واستغل المجاز المرسل بعلاقاته المختلفة لتصوير الصراع القائم بين العناصر الإيجابية التى يتفاعل معها، والسلبية التى يرفضها، ويتصدى لها، وقد تمثل ذلك بشكل واضح فى صورة العيون التى ترصد، واليد العربية التى تقتل، و«صبرا» التى ترد سيوف الغزاة، والجنوب الذى يقاوم، والبنادق التى تطارد، والنفس التى تصمد.

وهى صور ـ فى مجملها ـ تعكس مخيلة واسعة لدى الشاعر استطاع أن يستغلها بشكل إيجابى فى هذا النشيد، وأن يناغم بينها وبين إحساسه من جانب، والموضوع الذى يتحدث عنه من جانب آخر، وبذلك اكتسبت القصيدة إيحاءات فنية خاصة لعبت الصورة فيها دوراً بارزاً، مما يجعلنا ندرك الجهد الذى بذله الشاعر فى هذه المطولة، والسمات الفنية المميزة لها، مقارنة بأعمال أخرى له لم توظف فيها الصورة على هذا المستوى الذى نلاحظه فى هذا العمل.

أصدقاء إبداع

القصة

وتتوالى الرسائل القادمة من الأصدقاء فى كل أنحاء مصر باستمرار، ولعلها توضح ذلك التواصل بين القراء والكلمة الصادقة، فضلا عن وجود نافذة إبداع، التى لاتتجاهل كل ماهو جيد وأصيل ومبشر. فأسرة تحرير إبداع تؤمن بوجود الآخر أو أن الحديقة الإبداعية والثقافية لاتزدهر إلا بتعدد الورود والزهور، التى ترسل أريجها للجميع. ونؤمن بوجود عشرات المدارس كما نؤمن بوجود عشرات النوافذ التى لابد من وجودها حتى يتمتع الجميع بالفرص المتاحة، ويجد كل نتاج جيد المكان اللائق به، ومن ثم تتواصل الأجيال، وتوصل رسالتها لبعضها البعض، بلا تعثر أو إجحاف.

ومن الأعمال التى وصلت المجلة فى بريد القصة من الصديق عادل موسى يعقوب من القاهرة القصة بعنوان الكمبيوتر العاشق. التى تحمل تاثيرات الأجيال الشابة بكل ما ينتشر من وسائل الحضارة الحديثة. ولعلنا نذكر كيف قام الترام عندما سار لأول مرة فى مصر بتغيير العلاقات بين الناس فى القاهرة، وكذلك دخول الكهرباء إلى الريف.... إلخ. وإن كنت لا أرى أنه حدث تغيير مافى رؤية الكاتب فى القصة عن الرؤية السائدة، ولقد استخدم الكومبيوتر كمجرد أداة جديدة داخل القصة. ولم تصل الرؤية للحب ولا النظرة له إلى مستوى جديد يمكن أن نطلق عليه الحب فى عصر الحاسبات، أو الحب فى عصر الكومبيوتر.... وهاهى القصة نقدمها للأصدقاء «الكومبيوتر العاشق»

الكمبيوتر العاشق

عادل موسى يعقوب - القاهرة

هالة فتاة جميلة وتعمل في شركة على جهاز كمبيوتر... وهى تعمل فى حجرة منفردة وأثناء عملها تفاجأ بأن البيانات على شاشة الكمبيوتر تمسح ويكتب مكانها «أحبك».

وتفاجأ هالة فتدقق النظر فى الشاشة مقتربة ومبتعدة باندهاش وتفرك عينيها وتعود للنظر فتجد نفس الكلمة وتقف مندهشة لفترة وهى تنظر إلى شاشة الكومبيوتر وتدور هالة حول المكتب فلا تجد سوى سلك الكهرباء يوصل للكمبيوتر وتعود إلى الجلوس وهى فى حالة شديدة من الاندهاش والتعجب فتمد يدها وتضغط بإصبعها على زر المسح فى الكمبيوتر وتمسح كلمة «أحبك» من على الشاشة ولكن الكلمة تعود للظهور/ فتكرر هالة العملية عدة مرات ولا فائدة وترفع يدها من على الكمبيوتر وتنظر هالة باستغراب إلى الشاشة لفترة وتمد يدها وتكتب على الشاشة «من أنت؟» تمسح العبارة من على الشاشة ويكتب «أنا كمبيوتر ك.ل.م١٢٢».

تنظر هالة إلى أسفل الشاشة على جسم الكمبيوتر فتجد مطبوع «ك.ل. م١٢٢» «وتظل هالة ساهمة فترة ثم تكتب «ماذا تريد؟» تمسح العبارة ويكتب «أحبك»، فتكتب هالة «لماذا؟» تمسح العبارة ويكتب «لأنك ذكية» تبتسم هالة وتكتب «كيف عرفت؟» يكتب «لقد تعاملنا كثيرا» تكتب هالة فقط لأنى ذكية؟»، يكتب «لا ولكن لأنك

جميلة تبتسم هالة في سعادة ثم تكتب وبعد الحب «نتزوج وننجب اجهزة كمبيوتر صغيرة . تكتب هالة «لقد جننت» وتغلق الجهاز وتمسك راسها بيديها فى ذهول، توشك أن تجن... تغادر الشركة فقد حان وقت المغادرة.

تقضى هالة ليلة صعبة وهى مسهدة تتقلب فى فراشها تفكر فى هذا الأمر العجيب.

وفى اليوم التالى تدخل هالة حجرتها في الشركة وهى فى حالة من الإعياء الشديد.

تجلس أمام الكمبيوتر وهى تنظر إليه بتعجب وريبة ثم تمد يدها إلى الكمبيوتر فى تردد ثم تضغط على زرار تشغيل الكمبيوتر تفاجأ بانه يكتب على شاشة الكمبيوتر «صباح الخير» فترتبك قليلا ثم تكتب «صباح النور» يكتب «لماذا تأخرت؟ تكتبُ هالة لم انم سوى الفجر. فقمت متزخرة «يكتب» لماذا؟ تكتب يا (ك.ل.م١٢٢) انا مخطوبة لزميلى احمد الذى يعمل معى فى نفس الشركة وانا احبه جداً.

يكتب على الشاشة «شكرا ياهالة إنى احبك .. أحمد» .. تقف هالة فى حالة ذهول وتغلق الجهاز وتمسك رأسها بيديها وتدور فى الحجرة فى حالة قلق... بعد لحظه تجد احمد مستندا إلى حافة الباب وهو يضحك بشدة وفى يده جهاز صغير فتقول له بتعجب وغضب.

ـ أنت يا احمد ... كيف؟ ... يظهر أحمد الجهاز ويقول.

ـ هذا جهاز حديث يستطيع أن ينقل المعلومات بين أجهزة الكمبيوتر بطريقة لاسلكية وقد ركبت مثله فى جهازك.

ـ حرام عليك يا احمد لقد جننتنى.

ـ ألا نتزوج بعد..؟

تتجه هالة إلى الكمبيوتر بوله تمثيلى وتقول.

ـ لا يا احمد .. أنا باحب الكمبيوتر «ك.ل.م.١٢٢»

فيضحك الاثنان من الأعماق...

●

ووصل أيضاً من مغاغة بمحافظة المنيا اقصوصة بعنوان «أيام صافية» للصديقة نهلة فاروق. والقصة توصل لنا كثيراً من الاحلام المجهضة لفتاة صغيرة قصم الشقاء ظهرها فتلاشت الأحلام الصغيرة ولم تترك خلفها إلا ذكريات. والقصة واقعية تدل على عين لا قطة، وحساسية خاصة فى التناول، نرجو أن تتطور بها الكاتبة وينشر لها اعمال عديدة، نرى من خلالها الصعيد عبر عين الفتاة...

«أيام صافية»

نهلة فاروق ـ مغاغة

الذين يعرفونني لن يهمهم ما أقول...

لن أعاود السؤال مرةً أخرى على أمى... هى لا تعرف البنات الذاهبات إلى المدارس، وهن لن يشعرن بى كما تشعر هى.. لتكن الشمس هى الشمس التى كانت تصاحبنى فى الصباح القديم منذ أن كان يوقظنى شعاعها الدافيء الذى يتسلل من فتحة اسميها الشباك! نصفه مغلق بالطوب اللبن والباقى ستارة من أكياس البلاستيك المفرغة من السماد، ثم يدخل معى إلى «حوش البهايم» فيصير للروث رائحة اخرى، وتصير الظلال الطويلة فى اتجاهها إلى الغرب فى أرض الشارع، والعيال الذين يصيحون حول أمهاتهم، كانهم بدايات الحياة، وطفولة الدنيا فى أول نشأتها، كثيرا ماسألتهم حين تهدم بيتنا وصارت الشمس تصاحبنى كل النهار – أين الشمس؟ – بكتِ امى كثيراً: «سلامتك يا بنتى» قالت جدتى العجوز مؤنبةً امى: (سَمّسِيها عَدّلها يا بنتى)، صرخ أبى فى إخوتى الصغار: مذين؟ ايامكم (....) أفٌ، فين أيامك ياصافية؟ لم يكن من

حقى أن آخذ شيئًا من أجرتى التى ينقصم بها ظهرى فى نقاوة الدودة من شجيرات القطن.. آه ولوزة القطن الأبيض التى كنت أرى نورها فى عيون أخوتى يصير إلى فرح زاهٍ لا تعادله كل لمبات النيون بنورها القاسى... قال أبى ساعتها: نبنى البيت، انكسر ظهرى ونامت أمى تشكو من آلام الساقين... والشمس هى الشمس، والصباح هو الصباح القديم – تصاحبنا إلى آخر اليوم فتسكن فى رءوسنا، وفى المساء نغنى ونحن نعجن التراب بالماء فيصير طيناً حتى الأولاد يفرحون ويهللون باللعب فى الطين.. كانت الشمس شمسًا، والمساء الجميل مساءً... هذا الصباح قالت البنت المتعلمة جارتى: ليس منا من تعمل ما تصنعين، لم تكن فصول محو الأمية ولا تعليم التريكو والخياطة قادرة بأن تعيد لى ذلك الصباح القديم، ولا ضفائرى التى تَخَلّهَا أطفالى الصغار، ولا سؤالى القديم، ولا أمى التى أناديها – الآن – ولا تستجيب لى إلا فى المنام.

●

ومن طوخ بمحافظة القليوبية، وصلت القصة بعنوان «الصفقة» للصديق محمود أبو عيشة.... وتحمل القصة هموم فتاة لحظة ولوجها إلى عش الزوجية، لكن فى اللحظة الأخيرة والحاسمة تحس بأنها لم تكن زوجة وإنما كانت أداة فى صفقة، والقصة رغم واقعيتها الشديدة تعلن إدانة غير مباشرة للواقع الذى ارتفعت فيه القيم المادية فوق كل ما كان جميلاً.....

الصفقة

محمود أبو عيشة ـ القليوبية

هذه ليلتى.... ليلة العمر السعيدة التى انتظرتها طويلاً حتى مللت الانتظار وظننت أنها لن تاتى أبداً، ولكنها أتتْ فى غفلة من الزمن سقطت فجاة... ويجب أن أكون سعيدة، فى غاية السعادة! فهذه ليلتى – ويبدو أننى كذلك.

سارت «الزفة» وسط جمهور هائل من الشباب والبنات الأطفال والنساء والرجال، كلهم يهللون فى فرح وسعادة، الكل بلا استثناء يغنى ويصفق والبعض يرقص، يرقص ربما بجنون أو هيستريا غاية فى الانفعال. ونظرات تتسلل وسط الأضواء وتختفى بين الظلال وتصل إلى عبر نسمات الهواء المضمخة بالعطور والعرق والأنفاس، تلفحنى تلك النظرات، تنفذ إلى أعماقى، تعرينى، لا أدرى كيف أتوارى من تلك النظرات، الشبقة ذات العيون اللامعة، «ونظرة حائرة خجول وقلبٌ محترق ودمعة عنيدة لا تستسلم...!

تضاءل جسمى النحيل، ذابت يدى الصغيرة فى قبضته، بكت أعماقى من جديد، صرخت فى يأس، لم أفق إلا علي نظرات من نوع آخر، حسود تملؤها الغيرة ذات الألف لون، ترسم الحسرة فى صمت، ألقيت بعينى فى الأرض فوقعت على الأقدام الكثيرة العمياء المتراصة في حلقة واحدة وأخذت أفكر فيما بعد...

كيف تجمعنى وهذا السيد النبيل حجرة واحدة؟! اضطرب داخلى، لا يبدو على وجهى أثر خلف الأصباغ الكثيرة، ألوان صارخة ومتنوعة تجعلنى جميلة أو تزيد من روعتى وترسم – بدقة متناهية – ظلال السعادة على وجهى وبريق عينى الغائب زاد تألقاً تحت الأهداب المصنوعة.

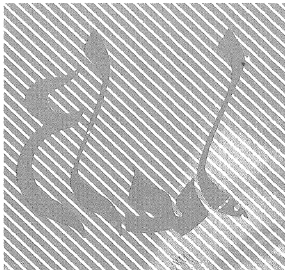
تخفى هذه الأصباغ السعيدة شيئاً آخر، ربما وجه ميت...، أفقت على صفقه الباب خلفى وصرير المفتاح يهمس فى أذنى ويقع على الأرض، استسلمت تماماً ورضيت بكل ما يأتى به الليل، قبلنى، وجدنى باردة... أعطانى كأسًا أصغر، لا أشرب، تجرع الزجاجة – التى ابتاعها أبى – وأفرغها فوقى، غبت عن الوعى طويلاً، طويلاً جدًا، بدأت أتلذذ بغيبنى، أعيش بها جسداً مخدراً وقلبين محترقين وفى غمرة اللاوعى، تنبهت، زوجى وفراشى و.. إنهرت تمامًا، لم يبق شىء، تجرعنى ولفظنى وذهب يبحث عن وجبة أخرى. وجبة دسمة بمذاق جديد.



أحمد جوفيتش

فنان ومعمارى من (**البوسنة**)، ولد عام ١٩٣٥ فى **سراييفو**، ويعيش فى القاهرة منذ فبراير ١٩٩٣، وقد شارك عبر مسيرته الإبداعية فى كثير من المعارض الدولية بالعراق وروسيا والولايات المتحدة، كما شارك فى المسابقة الدولية لمكتبة الإسكندرية، وتعبر هذه اللوحة من معرضه المقام حاليا بمجمع الفنون بالقاهرة، عن رؤيته النابعة من مأساة شعبه، وعن أسلوبه فى استعارة بساطة التصميم المعمارى، وبراعته فى توظيف الألوان المائية توظيفا شديد الخصوصية، واضح التميز.

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب



العدد العاشر • اكتوبر ١٩٩٤

أحمد عبد المعطى حجازى

حسن طلب

فاروق شوشة

محمد سليمان

محمود أمين العالم

محمود نسيم

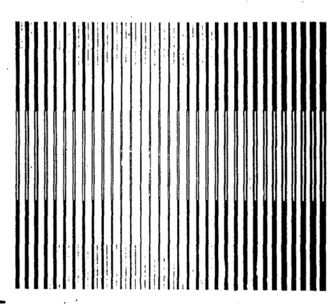
مصطفى ناصف

وليد منير



الهيئة المصرية
العامة للكتاب

قصة محمد مستجاب

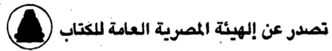




مجلة الأدب والفن

تصدر أول كل شهر




تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب

الأسعار خارج جمهورية مصر العربية :

سوريا ٦٠ ليرة ـ لبنان ٢,٢٥٠ ليرة ـ الأردن ١,٢٥٠ دينار ـ الكويت ٧٥٠ فلس ـ تونس ٣ دينارات ـ المغرب ٣٠ درهما ـ البحرين ١,٢٠٠ دينار ـ الدوحة ١٢ ريالا ـ ابو ظبى ١٢ درهما ـ دبى ١٢ درهما ـ مسقط ١٢ درهما .

الاشتراكات من الداخل :
عن سنة (١٢ عددا) ١٨ جنيها مصرياً شاملاً البريد .

وترسل الاشتراكات بحوالة بريدية حكومية أو شيك باسم الهيئة المصرية العامة للكتاب (مجلة إبداع) .

الاشتراكات من الخارج :
عن سنة (١٢ عددا) ٢١ دولاراً للأفراد ٤٣,٠ دولاراً للهيئات مضافاً إليها مصاريف البريد . البلاد العربية ما يعادل ٦ دولارات ، وامريكا وأوروبا ١٨ دولاراً .

المراسلات والاشتراكات على العنوان التالى :
مجلة إبداع ٢٧ شارع عبد الخالق ثروت ـ الدور الخامس ـ ص : ب ٦٢٦ ـ تليفون : ٢٩٣٨٦٩١ القاهرة . فاكسيميل : ٧٥٤٢١٣ .

الثمن : واحد ونصف جنيه .



السنة الثانية عشرة ● أكتوبر ١٩٩٤م ● ربيع الآخر ١٤١٥هـ

هـــذا الـعـــدد

■ الافتتاحية :

■ الدراسات والمقالات:

■ الشعر :

■ القصة :

■ الفن التشكيلى

■ المتابعات :

■ مكتبة إبداع :

المكتبة العربية

■ الرسائل :

أحمد عبد المعطى حجازى

مصر الشاعرة

إذا كان هناك شئ أطمح أن تحققه هذه المجلة خلال عملى فيها، فطموحى الأول أن تكون «إبداع» مشتلاً أو معمل تفريخ لنهضة شعرية جديدة تعيد لفن الشعر مكانه وسلطانه اللذين كانا له من قبل فى حياتنا الفنية والثقافية والقومية جميعا. لا يدفعنى إلى هذا الطموح اشتغالى بفن الشعر فحسب، بل الدافع الأكبر هو إيمانى الراسخ بأن نهضة الشعر شرط لأية نهضة نريد أن نحققها فى أى مجال آخر من مجالات الفن والثقافة والمجتمع.

إن نهضة الشعر معناها نهضة اللغة، فالشعر هو أرقى شكل من أشكال الكلام. وإذا استطاع الشعر أن يجتذب إليه من الأجيال الجديدة من يوقفون عليه جهودهم، ويغذونه بمواهبهم وتجاربهم، ويربّون جمهوراً من الأنصار يلتفّ حوله ويتذوقه، فقد أحيّينا اللغة من جديد فى أوساط الشعراء والكتّاب المبدعين، وأوساط القراء المتذوقين.

وقد كانت حركة الإحياء الشعرية فى أواخر القرن الماضى وأوائل القرن الحالى، مقدّمة لحركة الإحياء اللغوية الشاملة. ولولا أن **البارودى، وشوقى، وحافظ وإسماعيل صبرى** وغيرهم من الشعراء ظهروا أولاً، لما ظهر بعدهم ذلك الرعيل الأول من كبار الناثرين الذين خلّصوا لغة الكتابة الأدبية والصحفية من أشكالها البالية الميتة، وبعثوا فيها روحا جديدة وصلتها وصلاً مباشراً بخبرات الحواس وملكات العقل وقوى النفس والشعور، ومكّنتها من أن تعبّر بجد واقتصاد وجمال عن كل الشئون التى خاض فيها أمثال: **محمد عبده، والمويلحى، واحمد لطفى السيد، وسعد زغلول، وقاسم أمين، وطه حسين، والعقاد، وسلامة موسى، وعلى مشرّفة، وإسماعيل مظهر، والسنهورى.**

ولقد كان الشائع إلى عهد قريب أن يبدأ بالشعر كل من يرى فى نفسه استعدادا للكتابة، فإمّا ثبتت شاعريته، وإلاّ انصرف إلى النثر وقد استفاد من محاولاته الشعرية. اكتساب السليقة والتمكن من اللغة، يستوى فى ذلك أن يكون عالماً

أو مفكرا أو أديباً، فالتمكن من اللغة ليس ضرورة فى الكتابة الأدبية وحدها، بل هو ضرورة أيضاً للكتابة العلمية، التى تختلف طبعاً عن الكتابة الأدبية، لكنها تحتاج مثلها إلى استخدام دقيق للمفردات، ومعرفة بالنحو، وخبرة واسعة بأساليب العرض والتحليل، والنقد والمناقشة.

وفى اعتقادى أن السبب الرئيسى فى ضآلة إنتاجنا العلمى المنشور. يعود إلى أن علماءنا لا يعرفون اللغة القومية معرفة جيدة، فى الوقت الذى يقفون فيه على هوامش اللغات الأجنبية، فلا يستطيعون الخلق بلغتهم أو الإضافة بلغات الآخرين. وما يقال عن إنتاجنا العلمى، يقال عن إنتاجنا الفلسفى، إذ لم يستطع فلاسفتنا المعاصرون أن يبلوروا لغة فلسفية حديثة كتلك التى بلورها فلاسفتنا القدماء. وقد يظن البعض أن إنتاجنا العلمى والفكرى قليل أو غير أصيل بسبب قلة ما نملكه من أفكار، والحقيقة أننا لا نفكر إلا باللغة، فإذا لم تتوفر لنا اللغة عجزنا عن التفكير.

وفى اعتقادى أيضا أن اللغة مازالت مشكلة جوهرية فى إنتاجنا القصصى، الذى يعجز فى أغلب الأحوال عن دراسة الشخصيات ووصف الأشياء عجزه عن توسيع آفاق التجربة وسبر أغوارها، والتحليق فى أجوائها حتى يتجاوز الكاتب حدود ما يراه، ويتوغل فيما لم يكن يراه من مناطق تسكنها الهموم الإنسانية المشتركة، فالوصول إليها هو الشرط الذى ينقل الكتابة من الإطار المحلىّ المحدود، ويمكّنها من الوصول إلى الإنسان فى كل مكان.

ويظن كاتب القصة غالباً أنه يعرف ما يريد أن يقوله قبل أن يكتب، وما اللغة إلا أداة لوضع هذا الذى يريد أن يقوله فى كلمات تكفيه قدرتها على الإشارة ولو من بعيد، فليس مطلوبا منه أن يعرف النحو أو ينوّع أبنية الجملة أو يتميّز بأسلوب يختلف عن أساليب الآخرين.

ومن الطبيعى أن يؤدى فقر اللغة إلى فقر العالم القصصى. وما علينا إلاّ أن نقارن بين لغتنا القصصية ولغة القصاصين الأجانب حتى فى الترجمة العربية لندركَ هذا الفرق بوضوح.

وقد بيّنت الدراسات النقدية الحديثة أن القيمة الشعرية ليست قاصرة على فن الشعر وحده دون بقية فنون الأدب، بل هى عنصر جوهرى فى كل كتابة أدبية سواء كانت قصيدة أو قصة أو رواية أو مسرحية. ومن هذا كله يتضح أن نهضة الشعر شرط لنهضة أىّ فن يستخدم اللغة، ولو كان علما تجريدياً أو فكراً فلسفياً. فإذا قيل كما يقال الآن بالفعل: إن مصر تكتب القصة، ولا تكتب الشعر. فهذا كلام لا معنى له، وإذا كان أصحابه يستندون إلى رواج القصة فى هذه المرحلة وتراجع الشعر نسبياً، فهم فى هذا يستندون إلى الكمّ وحده، ويجعلون الظاهرة المرحلية حجة على العبقرية المصرية فى كل العصور، ولو فكروا بتأنٍ وتجرّد، لعلموا أولا أن فنّ الشعر سابق على أى فن فى أية لغة، وأن القصة فن حديث نسبياً، وأن غياب الشعر فى أية حركة أدبية يطعن فى حضور القصة، وأن حضور القصة دليل على أن غياب الشعر سطحىّ عارض.

وعلى العكس من هذا الاستنتاج الفاسد، واستناداً إلى الحقيقة العلمية التى اشرت إليها من قبل، وهى وحدة الظواهر اللغوية وتراسل الإنتاج الأدبى، وحتمية وجود القيمة الشعرية فى كل فنونه، أقول : إن مصر التى بعثت الشعر العربى حيًا فى هذا العصر، وأسهمت بنصيب وافر مؤثر فى حركات التجديد المتوالية ـ ابتداءًا من التجديدات الكلاسيكية التى تمثلت فى المطولات القصصية والمسرحيات الشعرية، والتجديدات الرومانتيكية التى تناولت معجم الشعر وموضوعاته وأوزانه، والتجديدات المعاصرة المتمثلة فى ظهور الشعر الحرّ وانتصاره فى كل الأقطار العربية ـ مصر هذه حُبلَى بشعر كثير ظهرت بشائرة بالفعل فى كوكبة من الشعراء المصريين الشباب، وهناك عشرات من الشعراء المجهولين نوقن أنهم موجودون بين مئات من الناشئين الذين تموج بهم مدننا وقرانا، ولا تمتد لهم يدٌ تقوم خطاهم أو تساعدهم على التقدم والظهور.

إن مصر القصاصة هى ذاتها مصر الشاعرة. وتجاهل هذه الحقيقة كسل أو تضليل. وعلينا جميعا أن نقاوم هذا الكسل وهذا التضليل. ولتنطلق الشرارة من «إبداع». وليكن هذا هو دورنا فى حركة التنوير الشاملة. فلا تنوير بغير يقظة عقلية، ولا يقظة للعقل بغير لغة حية، ولا حياة للغة بعيداً عن حياة الشعر.

سأل الأمير «لنج دى فو» الحكيم «كونفوشيوس» عما يوصى به من إجراء لاستعادة السِّلم، ورفع المستوى الأخلاقى فى مملكته فأجاب «كونفوشيوس»: ضع الألفاظ موضعها، فحين لا توضع الألفاظ موضعها تضطرب الأذهان وتفسد المعاملات، وحين تفسد المعاملات لا تدرس الموسيقى، ولا تؤدى الشعائر الدينية، وحين لا تدرس الموسيقى، ولا تؤدى الشعائر الدينية، تفسد النسبة بين الأثم والعقوبة، وحين تفسد النسبة بين الإثم والعقوبة، لا يدرى الشعب على أى قدميه يرقص، ولا ماذا يفعل بأصابعه العشر.

نحن إذن محتاجون لنهضة شعرية جديدة تنهض بها اللغة، وتنهض بها الثقافة جميعاً، و«إبداع» هى المجلة العربية المؤهلة لحمل هذه الرسالة، لأنها ليست صفحات تملأ بما يرد إليها من مواد. بل هى تخطط لكل عدد من أعدادها، وتوازن وتجتهد فى أن تجعل موادّها تآلفا من الأصوات الجادة المتصارعة المتحاورة، المؤدية فى النهاية إلى تمجيد الحياة، والفرح بالموهبة، والدفاع عن العقل والحرية. فى هذا الإطار تحتفى بكل التجارب والتيارات فى الشعر والقصة والفنون الجميلة والسينما والمسرح والموسيقى، وتعتبر نقد الإبداع جزءاً مكملاً للإبداع. قد يرى البعض فى هذه روحاً موسوعية لا تنكرها، فنحن نعلم أن هذه الروح أساس فى كل تنوير صحيح، لأن التنوير فى حقيقته كشف شامل. غير أننا نهتم اهتماما خاصاً بالقصيدة التى خصصنا لها ولنقدها أكبر مساحة فى هذا العدد، لنؤدى واجبنا نحو فن الشعر، ولنقول أيضاً أن نهضته قد بدأت بالفعل، وهذا العدد مقدمة أولى.

محمود أمين العالم

شـــعـــر الجـــســـد وجـــســـد الشـــعـــر

مـا اتعس امـة يحـتـدم الخـلاف الفكرى فـيـهـا بين مثقفيها، وهى على مشـارف القرن الحادى والعشرين، حول جسد المراة: حجـاب أم لا حـجـاب، إجـهـاض أم لا إجـهـاض! ولا يكون مدار الخـلاف والاخـتـلاف حول مـا اسـتـجـد مْن أوضـاع ومـلابسـات وضـرورات وخـبـرات مجتمعية وقيمية وثقافية وعلمية وطبية، وإنما يكون المدار والمرجع المطلق هو النصّ الدينىّ، سواء بالتمسك الحرفىّ المتزمت الجامد به، أو بإضفاء القداسة حول اشتات من كلمـات أو أعراف أو مـواقف أو قيم سـائدة مـتـجـمـدة أو يكون بالاجـتـهـاد في تأويل النص الديني بمقتضى تغير الزمـان والمكان والأحـوال، أو التشكيك فى دلالته أو فى وجوده.

لست اقلل ـ بالطبع من قيمة واهمية الجهود الكبيرة التى تبذلها قلة من شيوخنا وعلمائنا العقلانيين الذين يتـأولون النص الدينى فى ضـوء المقـاصـد والمصـالح، ويتـصـدّون لدحض المناهج النصّـية المتـزمـتـة. على ان القانون السـائد فى جميع هذه التوجهات على خـلافها واخـتـلافاتها، هو ألا تكون وقائع الحياة وحقائق العلم ومصالح الناس وخبراتهم الحيّة المتجددة هى منطلقنا الفكرى الأول!

إن القـضـيـة لا تتـعلق فى الحـقـيـقـة بجـسـد المراة فحسب، فليس جسد المرأة إلا حقلا رمزيا لصراع فكرى اكبر يتعلق بجسد الحياة كلها، جسد المجتمع، وجسد العلم وجسد الفكر وجسد الأدب وجسد الفنّ عامة. إن حـرية الجـسـد الإنسـانى هى بعـد من أبعـاد حرية الفكر وحرية المجتمع وحرية الإبداع.

ولهذا لم يكن «من قبيل الصدفة أو محض الاتفاق» كما يقول الأستاذ الجليل لطفى عبدالبديع فى مقاله «شعر الجسد» فى العدد الماضى من «إبداع» أن نقرأ مؤخراً أربع قصائد فيما يسميه شعر الجسد فى مجلتىْ «إبداع» و«أخبار الأدب». ويفسر الأستاذ الجليل هذا بأنه آخر صيحة فى عالم الشعر، ويسعى لتأصيله تأصيلاً عميقاً فى تاريخنا الإنسانى. وهو على حق فى ذلك بغير شك. ولكنى أكاد أرى فى هذا الشعر، إن صح إنه آخر صيحة شعرية، أو ظاهرة من ظواهر شعرنا المعاصر، أنه رد فعل رافض متمرد ضد هذا المناخ النصّى الإيديولوجى القمعى الذى أخذ يسود فى حياتنا الثقافية والاجتماعية الراهنة حول قضية الجسد عامة، وجسد المرأة بوجه خاص. وقد لا يكون ـ فى تقديرى ـ آخر صيحة فى مجال الشعر، بل لعله أن يكون امتداداً لاجتهادات ومجاهدات سابقة أخرى وما تزال متصلة، فى الشعر والرواية والفنون التشكيلية عامة ـ وقد أكتفى بأن أذكر أسماء بعض أدباء مبدعين جسورين مثل نزار قبانى وجمال الغيطانى وصنع الله إبراهيم وإدوار الخراط وحيدر حيدر وخليل النعيمى وغيرهم. إن كتاباتهم على اختلافها تعابير إبداعية دفاعا عن الحرية والكرامة والجمال والعقلانية والشفافية الإنسانية فى جسد الحياة وفى حياة الجسد.

ولهذا رأيت أن أتابع ما بداه الأستاذ الفاضل لطفى عبدالبديع فى مقاله «شعر الجسد»، مشاركا فى هذه القضية البالغة الأهمية فى حياتنا الاجتماعية والفكرية والفنية على السواء، مكتفياً بالوقوف عند ثلاث قصائد أرى أنها وإن تماثلت فى معالجتها لموضوع واحد هو موضوع الجسد، فإنها تختلف من حيث البنية الفنية من ناحية، فضلاً عن أنها من ناحية أخرى تمثل ـ فى تقديرى ـ ثلاث مدارس وثلاثة أساليب فى الحركة الشعرية المعاصرة فى مصر. وهكذا ننتقل من قراءة ما أسماه الأستاذ لطفى عبدالبديع شعر الجسد إلى جسد الشعر.

والقصائد الثلاث هى قصيدة «نحت» لأحمد عبدالمعطى حجازى، وقصيدة «سندسة الجسد» لحسن طلب، وهما منشورتان فى العدد الأسبق من مجلة «إبداع» ثم قصيدة «نحت» لعبدالمنعم رمضان المنشورة فى العدد السابق من المجلة نفسها. والقصائد الثلاث تكاد تعود بنا إلى عهد المعارضات الشعرية فى تراثنا الشعرى القديم وبعض الحديث، إلا أنها ليست معارضات تختلف باختلاف المعالجة البلاغية لموضوع واحد، شأن المعارضات القديمة، وإنما هى مواجهات بين ثلاثة أساليب وثلاث مدارس شعرية.

أما قصيدة «حجازى» الذى يطلق عليها اسم «نحت»، فأتجاسر منذ البداية بالقول بأن هذا العنوان بعيد تماما عن حقيقتها بل بعيد عن الطابع الأغلب للنموذج العام لشعر حجازى. فالنحت ليس من طبيعة شعر حجازى. فحجازى رسام مصور لمشاهد وأحداث متحركة لا تكف عن الحركة، أكثر من كونه نحّاتا. وهو رسام مصوّر بالأحداث الملموسة التفصيلية المتصادمة المتناقضة المتسائلة الثنائية الطابع التى تجمع بين الظاهر البارز والباطن الغائر فى آن. إنه يحسن تصوير الأحداث التى تتجلى فى تضاريس خارجية وإن تكن تعبر دائماً عن عمق روحى أو دلالة فكرية. ولهذا يغلب على شعره ـ على تنوعه ـ الطابع الغنائى الرومانسى الممزوج بنبض

درامىّ حاد. ولهذا ـ دون تقييم مسبق فيما أرجو ـ لم أبصر فى قصيدته «نحتا» وإنما رحت أتابع ارتعاشة جسد متوتر يعبر بارتعاشته وتوتره عن دخائله العميقة، ورحت أتابع مطاردة لفراشة راقصة تسعى القصيدة لاقتناصها. ولهذا سرعان ما تفجرت فى ذاكرتي قصيدة اخرى لحجازى لعلها أن تكون من أحب قصائده إلى نفسى، إنها قصيدة «طردية».وبرغم الاختلاف المطلق بين تجربة القصيدتين، فقصيدة «طردية» تكاد أن تكون رحلة مطاردة باطنية، على حين أن قصيدة «نحت» رحلة، مطاردة خارجية، فإن بين القصيدتين تواشجاً فى رحلة الكشف ومحاولة الامتلاك ثم الإحساس الأخير بالفقد. وإن التقت القصيدتان فى وحدة القافية مع اختلاف الرويّ. هكذا تبدأ قصيدة «طردية»:

هو الربيع كان واليوم أحدْ
وليس فى المدينة التى خلت
وفاح عطرها سواى،
قلت أصطاد القطا،
كان القطا يتبعنى من بلد الى بلدْ
يحط فى حلمى ويشدو،
فإذا قمت شردْ
حملت قوسى وتوغلت بعيداً
فى النهار المبتعد

وتنتهى القصيدة بعد رحلتها العميقة هذه النهاية الجميلة الحزينة:

صوّبت نحوه نهارى كله
ولم أصِدْ
عدوت بين الماء والغيمة،
بين الحلم واليقظة مسلوب الرشدْ
وبذ خرجت من بلادى..
لم أعُــدْ.

أما فى قصيدة «نحت»، فإنه يفاجأ بجسد يدخل عليه، ليست صاحبة الجسد بصاحبته، إن جسدها يخرج منها، يخرج عنها، ويبدأ فى التعبير عن عريه الداخلى، عن حريته بمشاهد تتجلى فى أعضائه الخارجية. إنها رحلة جسد مع حريته، مع ذاته.إنها رقصة كيانية شاملة. وتبدأ الطردية الجديدة :

سوف أكشف عن سرّه
وأحاوره بفم ويدِ

....

وليكن نمراً جامحاً
سأصب له قدحا من نبيذ
وأشعل من أجله موقدى
أو يكن فرساً جامحاً
تتمارج أعرافه فى السراب
سأتبعه فى السراب
الى أن أعود به آخر الأمدِ

....

بل أراقصه طيلة الليل حتى يعود معى فى الضحى

على أن الجسد تنطفى جذوته فى مدى الليل، ويستحيل إلى فكرة تتماثل فى خلد الشاعر. يهتف به الشاعر:

عد كما كنت يا سيدى
غير أن الذى كان لم يعدِ.

هل تنتهى المطاردة فى كلتا القصيدتين إلى لا شىء؟ كيف؟! بل لقد انتهت «طردية» إلى امتلاك القطا فنيا. فجسده المتخيل هو الجسد الحى الباقى للقصيدة، وتحققت العودة إلى جسد الوطن بالشعر، بجسد الشعر. وانتهت الرقصة،وفى قصيدة «نحت» إلى امتلاكها شعراً، وتأبيد جسدها فى جسد الشعر. لهذا أشعر بنسب عميق بين هاتين القصيدتين.

ونعود إلى قصيدة «نحت»، إنها فى تقديرى - كما ذكرت - تعبر عن رقصة الجسد الحقيقى، لا الجسد الخارجي، جسد الأعماق لو استعرنا تعبير أدونيس المشهور عن «أندلس الأعماق». ولقد عبر حجازى عن هذا أبلغ تعبير بقوله:

ويصدر من غيره الداخلى روح
تتجلى مشاهدها فوق أعضائه
مشهداً يتفتح فى مشهد
فى شفوفه من الظل والنور

إنه جسد يعبر عن شعره العميق، ولهذا فهو غير صاحبته، كما تقول القصيدة في مطلعها:

لست صاحبة الجسد
إنه كان لم تكونيه حين دخلت هنا فجأة
وجلست على مقعدى
زاهر غامض جاء كالظل متشحا بثيابك
ثم تجرد لى

إن صاحبة الجسد ليست صاحبته. هو حقيقة أخرى غيرها وإن كان يتخفّى خلف ثيابها. وعندما تجرد من هذه الثياب، هذه الملامح والمظاهر الخارجية المرسومة، وعندما تجلت فى أعضائه الخارجية أعماقه الداخلية، تجلت حقيقته كذلك. إنه ليس روحا، بل جمْرة الروح، وهو برق لا سبيل إلى الإمساك به. إنه يفجر حرية المكان، بل يحرر المكان من مكانيته بالحركة الراقصة،وهو يحرر الزمان من آنيته ويجعله سرمداً بتغير مشاهده وتجددها. هذا هو المعنى الجوهرى والقيمة الحقيقية للجسد، إنه الحرية، والتجدد والإبداع. هل هى جسد يرقص حراً مبدعاً، أم هى لحظة إبداع شعرى يعيشها الشاعر ويتطلع إلى امتلاكها والتعبير عنها، وتجسيدها واستدامتها؟ هل تعبر القصيدة عن جالاتيا التمثال الذى يصوغه وينحته بجماليون؟ أم تعبر عن جالاتيا الحية التى خرجت من تمثالها منذ أن دخلت عليه وخلعت ثيابها الخارجية! دخلت بإرادتها هى، وبدأت تعبر عن أعماقها؟ إنها جالاتيا الحية التى صنعت نفسها بنفسها. هذا فى تقديرى ما توحى لى به القصيدة. لقد تكشفت له، وبدأت المطاردة، بدأت رحلة الصيد، ولهذا فالشاعر فى القصيدة لم يذهب «للبحث عن طير القطا» كما فعل فى قصيدته «طردية» وإنما راح يخطط لسبيله لامتلاك هذا الصيد المتجسد أمامه، ولهذا راح يعدد ما سوف يفعله، ويصبح فعل المستقبل المنشود هو الفعل السائد فى القصيدة وإن تكن القصيدة تتشكل فى الماضى!

- سوف أكشف سره
- سأصب له قدحاً من نبيذ
- وسأشعل من أجله موقدى
- سأتبعه فى السراب
- لا أروضه
- بل أراقصه طيلة الليل حتى يعود معى فى الضحى

ولهذا تتألف القصيدة من علاقة درامية بين رقصة صافية حرة منطلقة متحققة وحلم أمل بلقاء حميم لم يتحقق، وتنعكس هذه العلاقة الدرامية فى كثير من استعارات القصيدة التى تقوم على التضاد والمفارقة. وتنتهي العلاقة الدرامية بين التحقق واللا تحقق، بين الواقع والحلم المعلّق، إلى انطفاء الجذوة الراقصة، وتحول الحلم بحوار «بفم ويد» إلى مجرد «فكرة» في خلد الشاعر. فالذى كان لم يعد كائنا. ولكنه مع هذا كان وتحقق جسداً حيا متدفقاً فى جسد هذا الشعر الجميل.

O

وإذا انتقلنا إلى قصيدة «سندسة الجسد» لحسن طلب، كان من المفروض أن ننتقل - بحسب المفهوم السائد من شعر الستينيات الذى يمثله واحد من أبرز شعرائه وهو أحمد عبدالمعطى حجازى إلى شعر السبعينيات الذى يمثله واحد من أبرز شعرائه كذلك وهو حسن طلب. ولكنى فى الحقيقة لم أستطع حتى هذه اللحظة أن أقيم هذه الحدود الفاصلة بين الأجيال الشعرية. فإذا كنت قد قلت عن قصيدة «نحت» لحجازى ابن مرحلة الستينيات بل عن نموذجه الشعرى عامة بأنه يغلب عليه الطابع الغنائى الرومانسى ذو العمق الدرامى الذى يعبر بالأحداث والمشاهد الحسية والثنائيات المتضادة والتداخل الحميم بين ما هو حسّى وما هو باطنى، فإننى أقول فى قصيدة حسن طلب هذه بل فى أغلب شعره ما يمكن أن أسميّه بالكلاسيكية الجديدة التى تتسم بجانب كبير من التوازن البنائى والرصف اللغوى، بل الغلو فى التعامل مع اللغة تعاملا يقترب من الزخرفة العربية [الأرابيسك] دون أن تخلو من حس ساخر، وجسارة بلاغية ونثرية واقعية خشنة أحيانا فضلا عن كثير من الإحالات التراثية، أو ما يسمى بالتناص. وشعره عامة تؤطره فى كثير من الأحيان يقظة عقلانية وتخطيط جهير، وإن اتسمت هذه اليقظة وهذا التخطيط بانكسارات وانقطاعات وانتقالات مفاجئة مما يعمق النبض الشعرى. وما أكثر الأمثلة فى بنفسجياته وزبرجدياته ونيليّاته ثم فى ديوانه المستفز الصادم «آية جيم».

وحسن طلب واع بهذا كله فى تقديرى، ليس وعيا نقديا فكريا، بل جماليا مُريدا. إنه لا يعبأ بما يرين على شعره من عقلانية وتخطيطية ونثرية بل ومعاظلة أحيانا وبخاصة فى «آية جيم». إنه يريد أن يقول، يريد أن يهدم، يريد أن يبنى، يريد أن يكون ابنا للتراث ومتمرداً عليه، أن يتواصل مع الناس دون أن يتملق مفاهيمهم وأذواقهم ومشاعرهم السائدة. ولكنه يقول لهم. ينقد، ويخوض المعارك، ويلتزم بالقضايا الوطنية والاجتماعية ولكنه لا يخطب. إنه يقطع، ويفصل، ويشرّح ويسخر ويصدم ويستفز عامداً متعمداً. يرتبط بأوثق رباط بعمود الشعر القديم، ويخرج عليه خروجاً لارجعة فيه. يستوعب كل تراث التشابيه والاستعارات والكنايات والالتفاتات والانتقالات، والإحالات، ويستخدمها ويوظفها تجميلا لها أحيانا وتشويها لها أحيانا أخرى،ويكسر نسقها فى أغلب الأحيان. ولعلى لهذا قلت إنه يمثل الكلاسيكية الجديدة، ففيه كل عراقة التراث الشعرى برقته وخشونته، وزخرفيته، بانتظاماته وإيقاعاته، ولكن فيه كل ظواهر التمرد عليه وتجاوزه. ولعل هذا ما يميزه عما يسمى بشعر السبعينيات ويضاعف من مشقة مشروعه الشعرى ومن صعوبة التواصل التذوقى معه،وإن جعل منه واحداً

من طليعة الشعراء الجسورين المجددين فى بنية الشعر المعاصر.

وعلى خلاف قصيدة حجازى «نحت» التى تتأسس على المشاهد الحسية المتحركة المتوترة شبه الحكائية، تقوم قصيدة حسن طلب «سندسة الجسد» على الرؤية الوصفية المباشرة. لقد بدأت قصيدة حجازى بمفاجأة دخول جسد ليس لصاحبته، على حين تبدأ قصيدة طلب بالجسد متحققا متشخصا أمامنا، ويقوم الشاعر بتقديم معالمه وتقاطيعه الثابته المستقرة. على أنه ليس التقديم الوصفى المسطح، وإنما الوصف التعبيرى. فعيناها جمر على كبد، هكذا نبدأ «الرؤية الإحساس»:

وشفتاها أزلان فى أيد، أو فاكهتان من زبد
ويداها مروحتان أخلاقيتان.

لعله يقصد بهذا إنهما تصدان عنها ما يتجاوز الذى تتمسك به من قيم،ولعل هذا أن يكون مدخلا فى البداية إلى ما سوف تنتهى إليه اليدان فى النهاية بل إن مطلق الجمال قد حور نفسه فانحل حتى حل فى جسدها. [نلاحظ هنا الأرابيسك اللغوى] وهكذا تكون هذه الصور البلاغية فى وصف تضاريسها الخارجية مدخلنا إليها. وهى صور بالغة الرهافة كقوله مثلاً:

شمس عريك تحتمى بالغيم.
.... وظلك أم خطوط من ظلام الضوء

وعلى طول القصيدة نواصل هذه الأوصاف التفصيلية البلاغية لهذا الجسد الجميل الذى هو صاحبها وهى صاحبته. إنه لا يميِّز كما ميزت قصيدة حجازى بين صاحبة الجسد والجسد، أو بتعبير آخر بين الجسد المظهر والجسد الحقيقى. وإنما كان الخارج المحض هو الحقيقة المحضة لهذا الجسد وهذا أمر له دلالته العميقة فى القصيدة.على أن رغم هذه الأوصاف الخارجية، لا تكف منذ البداية عن الإحالات التراثية أو التناص التراثى. فهى:

تتفقّد رائحة الذكر الصبه
حتى تصدّت له عند منحدرِ.

وهى لفتة بلاغية تذكرنا بعجز بيت مشهور لابن الرومى يقول فيه: «تبرج الأنثى تصدت للذكر». إلا أن الأمر هنا ليس مجرد علاقة تناص، بل هى رؤية للذكر من الخارج كذلك. [رائحة الذكر]، كما يراها الشاعر هى نفسها منذ البداية من خارجها.

وهناك إحالات تراثية أخرى ذات دلالات مختلفة «وإن اغتدِ فبمنجرد» أو «*حبل ليس من مسد*» إلى غير ذلك. أما الإحالات التى تضفى على القصيدة طابعها الكلاسيكى،فتتمثل فى منهج تقطيع بنية الأبيات الشعرية تقطيعاً يثير الذاكرة الشعرية القديمة مثل:

وان يسكنْ فإلى نفسى
وان يظعنْ فعلى فرسٍ
وان يطعنْ فبكالوتد

ومثل قوله:

هى شيقة ان نظرت
وطيعة ان أمرت
وإذا ما نهلته فمن خمرةٍ
وإذا ما طعمته ففى لبدِ

ومع ذلك فما أشد جراة القصيدة فى كسر البنية اللغوية التقليدية، مثل قوله:

هى تزدان بكا لحبشى على الكتفين
وتنظر من كالليلين

....

وهو يصوّب من كشهابيْنِ
ويقيم ويرحل عن كشواظين

والقصيدة إلى جانب ذلك تتحرك وتنمو بالصفات المتضادة المتلاحمة وما أكثر الأمثلة: «أزلان فى أبد»، «ظلام الضوء»، «جسم كثيف وروح لطيف» «تواتيك بالنار فى الجنة»، وتريك الفراشة فى امراة الأسد»، «فيتحد البدء فى ومضة بالختام»، «ويتصل الآن بالأبد»، «اثنيْن فى أحد» إلى غير ذلك.

على أن القصيدة لا تقف عند حدود وصف خارجى لملامح، أو تقطيع متوازن لأبيات أو تناص تراثى أو علاقات متضادة، بل لعل جوهرها أن يكون قصة حب، وهى لا تعبر عن هذه القصة بالأحداث الحية كما رأينا فى قصيدة حجازى، وإنما بالوصف الخارجى للحدث، أو بالتأريخ له لو صح التعبير، وهو وصف وتاريخ خارجى يتسق ويتفق تماما مع منطق موضوعها بل يبرز دلالتها فهى قصة حب مجهض أو محبط كانت هى:

صاحبة الجسد الذى هو صاحبها، وكان هو صاحبها وصاحب جسدها كذلك. تألفها وغنّى لها غناء مغايراً فى بنيته ودلالته لكل ما جال فى خاطر فيلسوفين من فلاسفة الجمال هما افلاطون وأرسطو كما قال بحق الأستاذ الفاضل **لطفى عبدالبديع** فى المقال السابق ذكره. فلم يكن محاكياً على حد رؤية افلاطون، ولا حاكياً للمحاكاة على حد رؤية أرسطو، بل كان مبدعاً، لم يحمل مشكاة ليضىء له طريق الإبداع، بل راح يقدح الشرر من الجسد الحى، من خبرة الحب الحية ولم يكن الأمر مجرد لعب فنى. إلا أنها سرعان ما أخذت تخونه. ولعل يديها لم تعودا مروحتيْن أخلاقيتين كما كانتا فى البداية! إن **جالاتيا** لم تجمد فى تمثال حجرى فى النهاية كما حدث لها فى حكايتها مع **بجماليون** فى الأسطورة اليونانية وكما صاغها **توفيق الحكيم** فى مسرحيته، ولم يتوقف جسدها عن الرقص المبدع وتنطفئ جذرته كما فى قصيدة **حجازى**، وإنما جعلت من جسدها مصيدة للذكران، تتصيدهم وتراودهم واحداً واحداً. وهكذا توهجت ولكن إلى أمد محدود. وسرعان ما أخذت تخبو ويسود الظلام. وكما أن الذى كان فى قصيدة **حجازى** «لم يعد»، فكذلك الأمر فى قصيدة **طلب**، «افترقنا دون أن نحظى بما يحفظ الذكرى من البدء» وكما أن الذى لم يعد» عاد متجسدا فى قصيدة **حجازى**، كذلك الذكرى التى «تبددت» تجمعت وتجسدت فى قصيدة **طلب**. إن شعر الجسد يحيا فى جسد الشعر. ولعل القصيدة «**سندسة الجسد**» هذه ان تكون من أرق قصائد **حسن طلب** وأكثرها شفافية وامتلاء بإيقاع غنائى حزين.

وتكاد أن تكون نموذجا للكلاسيكية بتشكيلها الرصين المتزن، وإن لم يفقدها هذا حداثتها وجدتها بما تتضمنه بنيتها من اختراقات وانتقالات وتحولات فى تشكيلها الرصين المتزن مما يخرجها من النسق المنطقى الأحادى الاتجاه. ولهذا فهى ـ كما ذكرت ـ من قبيل الكلاسيكية الجديدة.

وإذا انتقلنا إلى معارضة عبدالمنعم رمضان فى قصيدته «نحت» نستشعر منذ البداية أننا ننتقل إلى أفق شعرى مغاير تماما، ولا نكاد نستشعر أنها تمثل معارضة بالمعنى الذى أحسسنا به فى قصيدتىْ حجازى وطلب، فلسنا فى حضرة شعر أحداث متحركة ذات عمق غنائى درامى كما فى قصيدة حجازى أو فى حضرة صورة وصفية، لجسد يتحرك بنا إلى حكاية حب ذات نهاية مأساوية، يؤطرها ويقطعها نسق يغلب عليه الطابع العقلانى كما فى قصيدة طلب حقا، قد تلتقى قصيدة رمضان مع قصيدة حجازى فى العنوان الواحد وهو نحت، وقد يكون هذا العنوان أقرب إلى بنية ودلالة قصيدة رمضان من بنية ودلالة قصيدة حجازى. فقصيدة رمضان تكاد تتسم برؤية دائرية لتجربتها الشعرية، فبدايتها هى نفسها نهايتها، على حين أن قصيدة حجازى، شأن قصيدة طلب، قصيدة تراكمية. وقد تشترك القصائد الثلاث فى قافية واحدة هى الدال المكسورة. ولكن القافية فى قصيدة رمضان لا تكاد نشعر بها، أو تمثل دلالة إيقاعية على خلاف وجودها المحسوس فى القصيدتين الآخريين. وإذا استطعنا أن نطلق على قصيدة حجازى صفة الغنائية الدرامية رغم بنيتها الحداثية، وأن نطلق على قصيدة طلب صفة الكلاسيكية الجديدة رغم بنيتها الحداثية كذلك، فإن قصيدة رمضان تخرج عن هذه الصفات جميعا رغم مظهرها الحداثى، مما يدفع بعض النقاد إلى إطلاق صفة «ما بعد الحداثية» عليها، على أن فهمى لما تعنيه ما بعد الحداثية لا يدفعنى أن أطلق عليها هذه الصفة. فشعر عبدالمنعم رمضان رغم ما تتسم به بنيته من عدم الترابط النسقى والتراكم المنطقى بين وحداته وتشظى عناصره ومعانيه التفصيلية، وغموض دلالته العامة الموحدة، بل خفاءها أو حتى انعدامها كما يذهب بعض النقاد، فإن شعره - فى تقديرى - يعبر عن رؤية دلالية متسقة عميقة، رغم كل هذه المظاهر الخارجية إن صح بعضها. وقد أغامر بالقول بأن ديوانه الأخير الذى يحمل عنوان «**الغبار أو إقامة الشاعر على الأرض**»، يكاد بهذا العنوان نفسه، فضلا بالطبع عن بعض قصائده، أن يحدد هذه الرؤية الدلالية الشاملة. إن إقامة الشاعر على الأرض - فى تقديرى - إنما تكاد تقابل وجود الله فى السماء. فالشاعر ليس مجرد النبى، أو الرسول، وإنما هو الخالق فوق الأرض. وليس الغبار - فى تقديرى - رمزاً لتفكك العناصر والمعانى وتذرّيها وتشظّيها سواء فى الوجود أو فى تعبيره الشعرى عنها، أى أن الغبار هو بنية العالم وبنية هذا الشعر على السواء، وإنما الغبار هو المادة الأولى غير المشكلة الذى يسعى بها الشاعر أن يحيل وأن يبنى عالما جديداً مغايرا وأن يبدعه وجوداً وشعراً. إنه طينته الأولى. إن مشروع رمضان الشعرى - إن صحت كلمة المشروع فى مجال الإبداع - هو محاولة لصياغة رؤية شعرية قومية إنسانية جمالية كاملة شاملة على نقيض الرؤية السائدة فى حياتنا وفى فننا. وهذا هو مصدر ما فى شعره من غموض ومغايرة شديدة. إنه لا يكتفى بأن يكسر رقبة البلاغة السائدة أو أن يعبر عن تجارب حية جديدة، بل يسعى لبناء عالم جديد تتطلع أمشاجه المختلفة المتنوعة إلى التواحد والاكتمال. إنه ليس مشغولاً بما هو كائن، بما هو حاضر، وإنما هو مشغول مهموم بما سيكون، وبما ينبغى أن يكون. ولهذا تكثر بل تكاد تسود فى قصائده أدوات الإشارة إلى الفعل المتحرك المستقبلى، مثل حرف السين وسوف

ونحــو، وبعض أدوات التســاؤل مــثل ومــاذا إذاً، وإن الشرطية، وربما، وإذن وأفعال المضارعة المتعلقة بالبناء والتشكيل والفعل والاقتدار فضلا عن أفعال الأمر. إن شعره رحلة إلى «الوقت الذى يبغبه» أو العالم المغاير الذى يتطلع إليه، ولهذا «يدهن الوقت بما يليق به «ويحرق بعض كتبه «فى كل أرض أجاوزها» فى رحلته إلى هدفه، إلى «الحفل» الكبير. ورحلته «طريق واحدة» «تبنى على القارعة أعشاشا تحبس فيها العادىّ والساذج» ويحاول أن يضع «اللغة العاطفية جنب الجدار ويكشف سوءاتها وتبول». وهى رحلة متصلة وعبور دائم لجسور، وهى لم تصل بعد إلى «الحفل» الذى يتحقق به اكتمالها، ولكن أى اكتمال؟: «لعلى ذات يوم أشترى الأحلام وأرصفها»، ويستطيع أن «يبتكر الطيور ويخلط الحناء بالأفلاك والنعناع». وليس ما نلاحظه فى شعره من تركيز شديد على جسد المرأة، وعلى الجنس عامة وعلى العلاقة الحميمة بين الرجل والمرأة، إلا بعداً من أبعاد هذه الرؤية الإبداعية المستقبلية، إن المرأة هى الجمال وهى «شجرة النسل»، الذى يتحقق بالرجل والمرأة معاً.. والنسل عنده ليس إعادة إنتاج، بل هو إنتاج إبداعى روحى متجدد. «عناقيد بعض الذكور هى النور» «يحملنا حراس الجنة نحو الأرض، نشرد فيها، ونكون وحيدين. فنملكها ونصب عليها من روحينا أنسالاً. والرؤية المستقبلية عنده ليست مجرد حلم، بل تكاد أن تكون حلماً يتحقق، أولاً بهذه البنية الشعرية المغايرة التى هى رفض لكل ما هو سائد من علاقات ومحرمات وقيم راكدة، والتى تنبض دلالتها من داخل هذه البنية ذاتها وليس من أى مرجعية خارجها. فبنيتها لا تفيض بأى معنى يمكن أن نتبيّنه بمرجعية خارجها. ولهذا تغمض معانيها، لأنها ثمرة البنية نفسها ولا تحيل إلى مرجع آخر. ومع ذلك، قد نجد إشارات وإحالات تراثية وقومية وتاريخية. إلا أنها إشارات لا تعطى للبنية الشعرية الجديدة دلالتها، بقدر ما تجعل البنية لهذه الإشارات والإحالات دلالتها المستقبلية. فمظلمة الفلاح الفصيح، وهاتور وكيهك ومنارة الإسكندرية، والوطن المغلوب وشجرة الزقوم، وقايتباى وابن عروس والبدو وعشرات غيرها من الإشارات والإحالات لا تشير إلى ماض أو حاضر، وإنما إلى معركة من معارك رؤى مستقبل مغاير منشود. ولهذا لا أرى فى عبدالمنعم رمضان شاعراً ممن يطلق عليهم شعراء ما بعد الحداثة. وإنما هو شاعر مناضل بفنه لبناء عالم صريح خال من النفاق والأسوار والأكاذيب والأشكال المختلفة من القمع الجسدى والفكرى والاجتماعى والجمالى، عالم مغاير جسور ينبض بالإبداع المتجدد فى جسد الحياة وجسد الشعر. إنه صاحب مشروع شعرى لا يقوم على التفكيك والتذرية واللامعقولية وانعدام النسقية، بل صاحب رؤية جديدة رافضة مغايرة للواقع السائد المسيطر.

عذراً لهذا المدخل الذى طال فى طريق قراءتنا لقصيدة رمضان «**نحت**». فما أكثر ما نعرفه ونألفه من شعر الشاعرين الكبيرين حجازى وطلب، أما عبدالمنعم رمضان فما يزال - حتى بالنسبة لى، وبرغم هذه الكلمات السابقة - يحتاج شعره إلى مزيد من المقاربة والقدرة على التعرف والتذوق والاستيعاب.

أما قصيدة «**نحت**» فهى كما ذكرت فى البداية تختلف بنيويا عن القصيدتين الأخريين. إنها تبدأ بما يكاد يوحى بأنه نتيجة أو خلاصة لما سبق:

أستطيع إذن أن أرى ظلها فوق روحي وفوق الحروف الصغيرة منه، وفي جسدي.

إن «إذن» هي التي توحي لنا بأنها استئناف لما سبق. وفضلا عن ذلك فإن هذه البداية نفسها هي نهاية القصيدة. وهي في مطلع القصيدة تحمل رقم (١) وفي نهاية القصيدة تحمل رقم (١) كذلك. والقصيدة ترقم فقراتها الشعرية، ويمتد الترقيم في البداية حتى رقم (١٢) ثم تفاجئنا القصيدة بفقرة تعطيها رقم صفر، لتواصل القصيدة بعد ذلك مسيرتها لا برقم (١٣) أو برقم (١) باعتبارها بداية أخرى بعد الصفر، وإنما تبدأ برقم (٧) ثم تأخذ في النزول إلى رقم (١) وهو الرقم الذي تبتدئ به القصيدة والذي يكرر فقرة واحدة في البداية والنهاية. وبين الفقرة (١) في بداية القصيدة ونهايتها تجري فقرات القصيدة أي أنها محصورة بين البداية والنهاية، إنها نسق متسق دائري محصور داخل ذاته. وداخل هذا الحصار ـ كما ذكرنا ـ هناك مرحلتان في القصيدة. مرحلة صاعدة ومرحلة هابطة أو على الأقل مرحلة تعبر عن تزايد وأخرى تعبر عن تناقص. هل تقول القصيدة شيئاً بهذه البنية الدائرية الثنائية الاتجاه في آن واحد؟ أذكر أن حسن طلب له قصيدة تتخذ بنيتها شكل الهرم. فهي تبدأ من كلمة في القمة، ثم تتسع الكلمة إلى جملة ثنائية تحتها، فثلاثية فرباعية وهكذا حتى تتشكل قاعدة عريضة لهرم الكلمات. وكان في هذا التشكيل نفسه دلالة مرتبطة بدلالة كلمات القصيدة. ولا شك أنها كانت من قبيل التجريب الشعري بل اللعب الفني الذي يغلب عليه طابع التخطيط العقلاني. فهل يعني التشكيل في قصيدة رمضان الأمر نفسه؟! أي تلاقي التشكيل مع الدلالة؟ هل هو مجرد لعب فني أم يحمل دلالة أعمق؟سنرى. ونبدأ من بداية القصيدة نتساءل عن المقصود في فقرتها الأولى بكلمة «ظلها». هل المقصود هو جسد امرأة، أم جسد إبداع شعري، إنه «إذن» يرى «ظلها» فوق روحه وفوق الحروف الصغيرة منه وفي جسده، إنها شيء مستقل قائم بين روحه وجسده وهو يراه فوق حروفه. بل يستطيع نتيجة ذلك [هذه هي دلالة «إذن»] أن يطرز هذا الظل بماء يديه مثلما طرز الله «هذا المساء» إنها لحظة الخروج من وضوح النهار إلى غبشة المساء، حيث تبدأ صياغة عالم جديد. ربّما. إن الشاعر يفعل بها ما يفعله الله في هذه اللحظة المسائية. إنه خالق مثله فوق الأرض. ألا يعني هذا أننا نعيش لحظة إبداع؟ على أنه لا يطردها فحسب بل كما يقول في فقرة تالية:

وسوف أفكّ جميع تفاصيلها وسوف أجعلها حرة كراهبة، وألملم ما يتساقط منها على الأرض، أجعله حجرة في جزيرة ما أتمنى.

إنه إذن يحررها من بعض أثقالها

[الموروثة ربما]

فلا يقيدها غير ما تؤمن به. وإذا كان الشاعر في بعض أشعاره الأخرى يتحدث عن «الوقت الذي يبغيه» فهو هنا يتحدث عن «الجزيرة التي يتمناها» العالم الذي يتمناه ويسعى لصنعه. وفي إطار تحقق الحلم ـ الرغبة» لا فرق بين الزمان والمكان. وتواصل القصيدة مسيرتها. ونلاحظ هنا ـ ما سبق أن لا حظناه ـ أن القصيدة أو الشاعر يتحدث عما سوف يفعله، لا ما يفعله بالفعل. وإن كان ما سوف يفعله ـ في تقديري ـ هو ما يفعله بالفعل بهذا الإبداع الشعري. وهكذا تواصل القصيدة توصيف عملية التطريز التي يعلن الشاعر أنه سوف يقوم بها.

وهو لن يقوم بها وحده، بل قد تشاركه عناصر عديدة أخرى، وإن جاء هذا الاحتمال في شكل تعبير شرطيّ وهو «وإن شاركتني العناصر». وتسوق لنا القصيدة تفاصيل هذه العناصر المشاركة: إنها ماء الطبيعة، طينتها، شمسها، انسدال أصابعها، وتماثيلها الخام، وجسم الظلام إلى غير ذلك من ملائكة طيبين بل آدم نفسه «حين اكتفت منه حواء بالهيجان» وبعض منازل وسكان مبتهجين. وحتى الفقرة السادسة من القصيدة نحس بتراكم معرفيّ وجداني لهذه العناصر المختلفة التي سوف تشارك الشاعر في تطريزه لذلك الظل» وفي فك تفاصيله. على أنه إحساس عام بدلالة عامة، لا نتبين فيها تطابقاً بين صيغ الكلمات ومعانٍ محددة - إنه خلق لاستعارات بنيوية بعيدة عن إمكانية المطابقة المباشرة أو غير المباشرة مع معانٍ محددة، وإن تكن تحمل إمكانيات شتى لقراءات مختلفة. على أنه ليس ثمة تذرية أو تفكيك بل تركيب وإعادة تركيب لأبنية معنوية ودلالية جديدة مختلفة. على أننا مع الفقرة السابعة من القصيدة، سوف يتوقف التراكم المعرفي الجمالي السابق، لننتقل نقلة مفاجئة مع هذه الفقرة السابعة إلى هذه القناطر - أي جسر الانتقال - التي تسمح أن يختفي فوقها عاشقان وأن يأكلا من رغيفيهما وأن يتركا الفتات على الأرض، وأن يستقدما الطيور لالتقاطها. وقد يكون في هذه مشاركة كونية في المحبة، إذ تواصل الفقرة التعبير عن التفاعل والتداخل والاندماج بين مختلف عناصر الطبيعة. إنها الرؤية والنقلة الكلية الشاملة، ولهذا ما تلبث الفقرة أن تجسد هذا الاندماج والانتظام الشامل عندما يلبس الشاعر قافيته، ويبدأ فعل الإبداع أو المتعة أو كلاهما. فالحنين واحد في كليهما والشهوات لا حدود لها كما تقول الفقرة التاسعة. وفي هذه الفرقة تبدأ القصيدة في حوار حميم معها، مع عملية إبداع القصيدة أو مع المرأة، أي مع الظل جسداً للشعر أو جسداً لامرأة، وفي الفقرة العاشرة تضع القصيدة على لسانها ما ينبغي أن تفعله: أن تحتويه، أن تقطف الوردة التي تحلم بها، بل يضع على لسانها أن تطالبه بأن يمتلكها، لأنه «مالك الملك»، أن ينفّضها من حقول الرماد، على أنه في الفقرة التالية الإحدى عشرة يطالبها بأن تتعرى وأن تناديه بيا حبيبي، وأن تنفخ في رماده. وهكذا ينتقل من كونه مالكا إلى كونه حبيبا، ومن كونه نافضا لرمادها، إلى مطالبتها بالنفخ في رماده هو. إن فعله فيها لن يتحقق إلا بفعلها فيه، فبهذا ربما يتمكن فعله أن يتحقق وأن يتدفق كما يقول في الفقرة الثانية عشرة التي تنتهي بها هذه المرحلة الصاعدة من القصيدة ماأريد أن أفسّر هذا الرقم (١٢) بانقضاء زمن محدد. فهذا إحالة إلى ما هو خارج بنية القصيدة، ولا يضيف، شيئاً إلى دلالتها. على أن رقم صفر الذي تتخذه الفقرة التالية والتي تقول فيها القصيدة أو يقول بها الشاعر:

ستناديني، سيدي، هات كل الذي
في داخلك يا سيدي.

إن هذا الترقيم السلبي لهذه الفقرة قد يعني بداية اكتمال فعل الإبداع. ولهذا فهي لا تعبر عن جديد، بل لعلها تُنهي مرحلة لتبدأ المرحلة الثانية الهابطة في القصيدة. وبالرقم (٨) تبدأ هذه المرحلة الثانية. ونتساءل لماذا رقم سبعة؟ هل هي إحالة إلى ما يعنيه هذا الرقم من دلالة سحرية وفلسفية ودينية؟ هل هو رمز لاكتمال خلق الشاعر لعالمه في الأيام الستة السابقة وإن تكن في

صورة مضاعفة لعدد الأيام التى خلق الله فيها عالمه؟ ولهذا فرقم (صفر) هو اليوم الذى استراحت فيه القصيدة واستراح فيه الشاعر كما استراح الله فى يومه السابع؟! قد يجعل هذا التفسير الرقمى من بناء الشاعر أو خلقه لقصيدته أو لمشروعه الشعرى عامة مقابلا لخلق الله للعالم وهو ما يؤكد او يدعم تفسيرنا العام لمشروع رمضان الشعرى كما سبق أن ذكرنا فى البداية، أى الإبداع المغاير لما هو سائد مستقر على الارض وجوداً وفناً. على أنى أقرب إلى التفسير غير السحرى لهذه الأرقام رغم ما توحى به من مشروعية. وأكاد أقول إن رقم (٧) الذى تبدأ به القصيدة فى النزول يمكن أن يكون أى رقم آخر دون أن يغير أو يضيف شيئاً فى جوهر بناء القصيدة أو دلالتها العامة. إننا مع الفقرة رقم (٧) نسمع صوت «الظل»، الإبداع الشعرى، أو المرأة، لأول مرة فى القصيدة. وهى لا تكرر ما يقوله لها كما فى الفقرات السابقة وإنما تبادر «هى» بالقول:

رُجّنى ثم صب مياهك، واحفر إن شئت
بهوا وآنية وأخاديد...

لأول مرة تقول له القصيدة/ المرأة ما ينبغى أن يفعل، وتفرح له إن ضلّ عن المألوف وخاض فى الغمرات البعيدة. وفى الفقرة السادسة يعود الشاعر مرة أخرى لا إلى التطريز وإنما إلى حكاية فعله الإبداعى الذى يلتقط ويمتلك به الأعماق البعيدة الغائرة التى يبنى بها العلاقات المختلفة المتنوعة الذاتية والكلية على السواء. وفى الفقرة الخامسة ينتقل الشاعر إلى حكايته معها، مع الفعل الإبداعى، وما يعانيه من مراوغة وما يبذله من جهد ملتبس، وفى الفقرة الرابعة، تأمل القصيدة أن تتحقق فى صباح قريب قدرتها على السيطرة على كل منازل الإبداع، سواء كانت حقائق ملموسة أو ظلالا متحررة متغايرة، ويستطيع أن يبصر تحققها الفعلى، حقيقتها الواحدة رغم طابعها الإشكالى الملتبس فى بعديها المختلفين المتداخلين: الكيان والظل، الجسد والروح، الكلمة والمعنى. هكذا تتضح الصورة فى هذه الفقرة الثالثة. فإذا انتقلنا إلى الفقرة الثانية استشعرنا بحدة هذا الالتباس:

إنها فى يدى، لم تعد فى يدى

وهكذا تنتهى القصيدة وتبدأ فى الوقت نفسه برقم (١) الذى بدأت به وتنتهى به بداية ونهاية هى التعبير عن وحدة القصيدة وحقيقتها وأشكالها الملتبسة:

أستطيع اذن أن أرى ظلها فوق روحى،
وفوق الحروف الصغيرة منه، وفى جسدى.

ليس فيما قلته محاولة لرد القصيدة إلى مرجعية خارجها، وإنما هى محاولة، لقراءتها فى بنيتها الداخلية، محاولة قراءة معانيها داخل هذه البنية نفسها، سعياً وراء اكتشاف الدلالة الشاملة لها، وهى ليست قراءة تفكيكية أو تفسيرية استناداً إلى مرجعية محددة، وإنما هى قراءة تأويلية شعرية للشعر تتيح تلك الرؤية الشاملة، وهى قراءة تلتقط من تفاصيل القصيدة ومن حركة بنائها ما يتيح هذه الرؤية. إن هذه القصيدة هى جسد جديد للشعر يسعى لتجديد جسد الحياة نفسها.

إنها بيان شعرى يعبر عن ذاته بعملية الإبداع الشعرى ذاته. ولهذا فالدلالة العامة لهذه القصيدة فى تقديرى هى دلالة شعرية أدبية خالصة، وهذا هو سر

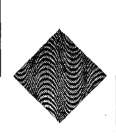
غموضها الشديد الذى يضاعفه انعدام مرجعيتها الخارجية فى بنيتها اللغوية المعنوية، ولكن الغريب بل المدهش هو أنه برغم هذا الغموض الشديد، فإن القصيدة تنساب بإيقاع بنيتها اللغوية انسيابا طيعا سمحاً، بما يكاد يخفى هذا الغموض المعنوى بل يكاد يدفع إلى الاستغناء عن البحث عن المعنى بهذا الاندماج الحميم فى السياق اللغوى الإيقاعى المتدفق الذى يكاد أن يكون له معناه الخاص المكتفى بذاته.

إن الحديث عن شعر رمضان يغرى بالمواصلة التى لا تتوقف وخاصة أن هذه أول مرة أتعايش مع بعض شعره، ولكن حسبى هذا المدخل العام إلى شعره تطلعا إلى لقاء آخر معه.

وأعود إلى ما بدأنا به هذا المقال ، فأكرر أن هذه القصائد الثلاث هى فى تقديرى رد فعل دفاعىّ عن الجسد الإنسانى وإن ارتفعت به إلى مجال الإبداع عامة، فى مواجهة هذا المناخ الذى أخذ يسود فى بلادنا هذه الأيام، والذى يكاد أن يكون امتداداً لأسوأ ما عرفه التاريخ القديم من محاولات لقمع الجسد الإنسانى عامة وجسد المرأة خاصة، وامتهانه.

إن جسد الشعر قد استنقذ شعر الجسد، بل أبّده ومجّده بهذا الشعر الرفيع. على أن شعر الجسد قد استنقذ وحرر جسد الشعر من التقليد والتابوهات المقدسة المسيطرة الجامدة وأتاح له أن يزداد حيويةً وصدقا وعمقا وإبداعا. ولكن الثمن ما يزال غاليا فادحاً.

ذلك أن عملية التجديد والتحرير تجعل من هذا الشعر الجديد الرفيع - فى كثير من الأحيان - فنا نخبويا متعاليا، بل يكاد بعضه أن يكون موصداً دون قلوب الكثيرين من أصحابه ومحبّيه الحقيقيين والمحتاجين إلى رايته المناضلة الجسور. إنها إشكالية بالغة التعقيد وخاصة التداخل وصعوبة التمييز عند الكثيرين بين الثمين والقيم والأصيل فى هذا الشعر الجديد، وبين الدخيل والمفتعل والغث. ولكن لعل المواصلة الإبداعيةوالألفة والتعامل مع الناس وواقع خبرتهم وهمومهم، فضلا عن الكتابة النقدية الجادة المسئولة، وارتفاع المستوى الثقافى أن يفرز الثمين من الغث فى هذا الشعر، وأن يحقق اللقاء الضرورى الحميم بين تجدد الشعر وتجدد الوعى والذوق والواقع والحياة، بين جسد الشعر وشعر الجسد الإنسانى بمعناه الشامل العميق.



سندسة الدّهر

- ١ -

هذا هو الطفلُ الذى كنتُهْ
يحب «تعظيم» ابنة الجيرانِ
لم يزلْ مشاغبا كما ظننتُهْ!
يلهو بإدخالِ المتاعِ فى المتاعِ
يرجُمُ الأشباحَ بالمقلاعِ ـ
كنتُ قد فتلتُ حبلَهُ فى ساعةِ المقيلِ
من ليف النخيلِ ـ
ثم يَأْوِى فى الأهازيجِ إلى البيتِ الذى سكنتُهْ
لما رآنى مقبلاً
أغلق بابَ البيتِ دونى
فطرقتُ البابَ واستأذنتُهْ

لكنه لم يستطعْ للتوِّ أن يعرفَنى
حدّقَ فى صمتٍ إلى عقربِ ساعةِ اليدِ
وياقةِ القميصِ
والشخصِ الغريبِ المُرتَدِى
لم يَبْدُ أننى ـ مع البسمةِ ـ طمأنتُهْ
فلم يبالِ بالمداعباتِ والحلوى
ولا بالضحكِ المرِّ الذى أتقنْتُهْ
لكننى دنوتُ منهُ
ثم قَدَّمتُ إليه دميةً
كوَّنتُها من طينةِ الحرفِ
وما ينمو من الفطرِ على صخرِ اللغاتْ
ثم دهنتُها بما ينضَحُ فى رافعةِ النهدينِ
من زيتِ البناتْ
قلتُ لنفسِى: علّنى أُفرِحُهُ بها .
فأحزنْتُهْ
سَيَّرَها فلم تسرْ
طَيَّرها فلم تَطرْ كطائراتِهِ الورقْ
فثار فى وجهى
وقدَ لوّح لى بخنجرِ الحنقْ
ثم مضى يُشوِّهُ الشكلَ الذى كونتُهْ
ذلك بعضُ الغضبِ الذى صببتُهُ على رأسِ فتاتى
عندما ضبطتُها عاريةً فوق سريرِ تاجرِ العملةِ
فاغتلْتُهما

بعضُ الجنونِ الهائجِ الذى جُننتُهْ

وهم أن يذهَبَ

حاولتُ بكلِّ قوتى أن أستردَّه

فما انصاعَ

دنوتُ أكثرَ

ارتاعَ

فربتُّ على جبينِهِ الأملدِ

وارتاحتْ أصابعى على فروةِ شعر رأسِهِ الأجعدِ

واحتضنْتُهْ

جعلته يعبث فى جيبى وفى كيس نقودى

ويرى التبغَ الذى أدمنتُهْ

وفجأةً أخرج من جيبى بطاقةً بها صورة طفلٍ

فاقشعرَّ

عاد خطوتين للوراء، وازورَّ

رمَى الصورةَ فى وجهى، وغابَ

أغلق البابَ

ولم أعرفْ لماذا

أترى لأنه لم يجد الصورة نفسها تشبهه؟

أم أنه أنكرنى لأننى خنتُهْ؟!

- ٢ -

هذا هو الكهلُ الذى قد كاننى
قابلنى ذات مساءٍ قائظٍ فى زحمةِ الميدانِ،
فاختبأتُ منه فى ظلامِ الشارع الفرعىِّ
لكن ضياءً جاء من سيارةٍ مسرعةٍ
أباننى
فخفَّ نحوى،
ومضى يُنشدُ محفوظاتِهِ من رائق الشعرِ
إلى أن ظنَّ - أو ظننتُ - أنه الاننى
وفجأةً رأيتُ بنتاً عبرتْ ناصيةَ الشارعِ
أيقظتْ حكاياتِ الهوى الضائعِ
فادَّكرتُ كيفَ شاننى:
علَّق فى عُروةِ قلبى جرساً
فصار مفضوحَ الهوى
يسعى إلى أقرب مُوبقاتِهِ
تسبقُه دقَّاتُهُ
وكان لو أرادَ أن ينقذَنى أنقذنى
أو أن يصوننى لصاننى
لكنه جردنى من كل ماقد زاننى
ولم يزلْ حتى اشترى منى فؤادى
ثم قد حَضَّ على إفسادى
وكل ما أتيتُه

كان هو الذى إلى إتيانه يَنْدُبُنى
يبحث عنى فى الأماكن التى يظنها تجذبُنى:
فى مصنع الأقفاصِ والشصوصْ
فى قصر تنصيبِ اللصوص
ثم فى صالة تصحيح النصوصْ
وفى محل الخردوات
حيث رفُّ اللعب التى تعجبنى
وكنت كلما اختفيتُ عنه من خلفِ قناعِ الرجلِ
استبانني
كيف لهذا الشخصِ أن يعرفَنى
من قبل أن أعرفَهُ؟
كيف رآنى
وأنا لم أرَ إلا حافظَ الوعظِ الذى بعد صلاةِ الظهر
فى جامع طهطا
كان قد أنَّبنى
والضابطَ الفظَّ الذى فى مركز الشرطة قد أهاننى؟!
نعم هو القاضى الذى كان قضى على بالسِّجنِ مع الأشغالِ
فى تهمةِ الانتحالِ
وهو النائبُ الذى أداننى
كيف استطاع أن يكون كلُّ هؤلاء
ثم جئتُه فى محنتى
فما أعاننى؟!

لست إذن أنا الذى قد خنتُهُ
لكنه هو الذى قد خاننى

- ٣ -

هذا هو الطفلُ الذى كاننى وكنتُهْ
هاهو قد عاد إلى مرة أخرى
ولم يستوعبِ الدرسَ الذى لقّنتُهْ
اتى لكى يزعم أن زوجتى زوجتُهُ
أن ابنتى ليس بنتُهْ
وابنى عليًا
أنه هو الذى أوحى إلى «الخازبازِ» والبنفسجاتِ
ما حرفٌ من الأحرف إلا وهو أملاهُ
فدونتُهْ

قلتُ له: من أنتَ؟
قال: أنتْ
إسمكُ إسمى
هذه الشامةُ فى عضوِكِ فى عضوى
وما ينسدلُ الآن على نِضوِكَ
يخفى تحته نضوى
وشَعرى كان قبل برهةٍ أبيضَ مثل شعرِكَ الأبيضِ
لكنىّ إلى الأسودِ لونتُهْ

قلتُ له: أضحكتَ سنـِّى ياصغيرى!

كيف لم تنظرْ إلى تلك التجاعيدِ التى غطتْ ضميرى

أو إلى الدُّهن الذى اختزنتُهْ؟!

كم بيننا الآن من الباطلِ أيها الفتى!

كم بين ظلّينا من الأشمُسِ

أو بين حياتينا من الأنْفُسِ

كم بين يقينكِ الذى لا شكَّ فيهْ

وبين شكّىَ الذى أيقنتُهْ!

فلم يُجِبْ إلا بأن مَدَّ يديه:

تلك آثارُ شظايا حربِ سيناءَ

وعرّى ظهره:

تلك ندوبٌ خلّفتها فوقه أظافر النساءِ

ثم حين نَدَّتْ عنه آهةٌ

ـ كأنها التى تعتادُنى كل مساء ـ

قال: إنى كلما أعجزنى الإفصاح عن أمرٍ أنَنْتُهُ

وقال: قد كان إذا نادى تغافلتُ

وإن أنَّ لعنته

وقال: لو كنتَ تركتنى لمجهولٍ

فاسرجتُ إليه الحلمَ

أو لمستحيلٍ فامتحنتُهْ!

قلت: فوالله لِقد ترجم عن نفسى
كان حسُّه طابق حسِّى
وكان صوتَهُ يشبهُ صوتَ طائرِ القطا الذى:
من سنواتٍ عدةٍ كنت ارتهنتُهْ
ثم نسيته
فلا أطلقُهُ إلا لكى يصدحَ
بالقدر الذى يصلحُ ان يجتذبَ الأنثى إلى غرفةِ نومى
فإذا عريتُها سجنتُهْ

ياايها الطيرُ الذى عن عشّه فتنتُه
يا أيها الطيفُ الذى شقَّ ظلامَ الروح برقً
فتبيَّنْتُه
عشُّكَ لم يزل كما عهدتَهُ
وكل ما انكرتَهُ من سيرتى انكرتُهْ الآنَ
وما استهجنتَهْ استهجنتُهْ

يا أيها الغائبُ قد أوحشتَنى
طال انتظارى لَكَ
إنْ انصفتَنى
لا تتخلَّ الآن عنى

واسمُ بى على جناحيْكَ وغنِّ
مثلما كنتَ تغنى
يا أيها الغرِّيدْ
بريشك البُنِّىّْ
والطوقِ حول الجيدْ
لم تَخْفَ عن عينىْ
بشدوكَ المعهودْ
وسجعكَ الليلىْ
يصبّ فى أُذْنىْ
حلاوةَ الترديد

وقمتُ باسطاً ذراعىَّ لأستقبلَهُ
لكنَّهُ أقبلَ نحوى شاهرًا خنجرَهُ
وهَمَّ بى غدرًا
فما مكّنْتُهُ
أمسكتُ يمناهُ،
وفى طرفةِ عينٍ
قبل أن يطعَنَنى... طعنتُه
فآهِ.. يالَطعنةٍ نافذةٍ طعنتَهُ
يالَهجومٍ شائنٍ شَنَنْتهْ!

وآهِ.. من ينزعُ هذا النصلَ عن صدرى؟

ومن يفضحُ أمرى؟

ليرى الكافةُ أننى أنا المجنىُّ بالغدرِ عليه،

وأنا الجانى

أنا القاتل والمقتولُ

من سيثأر الآن من الأولِ للثانى؟!

كأن لم يسمع الصرخةَ غيرى أحدٌ

فلم يجئنى مَددٌ

حتى اكتشفتُ أننى لم يتوقفْ بَعْدُ نبضى

قلتُ: فليوارِ بعضى فى الثرى سوأةَ بعضى

فرفعتُ إصبعى

أَجَلْتُ فى الجثمانِ طرفاً ساجيا مغرورقًا

من امرئٍ مُوَدِّعِ

غسلْتُه بأدمُعِى

بما معى من سُندسِ الحسرةِ كَفَّنْتُهْ

قرأتُ من «آية جيمٍ» بعضَ مازلْتُ أعِى

وبين أضلعى دفنْتُهْ

قلتُ:

وداعًا أيها الطفل الذى قد كنتُ كنتُهْ!

مصطفى ناصف

نموّ وانتماء

قراءة فى قصيدة للشاعر فاروق شوشة

(١)

ربما يلفت النظر البدء بلفظ «كانت» فى قول الشاعر:

كانت شجرا، ينمو فى، وأنبت فيه

وإذا أطلقنا لهذا اللفظ بعض القوى التى نعتقد أن السياق يساعد عليها إلى حد ماأدركنا أننا بين أمرين اثنين: يمكن أن ندرك «كانت» على انها وثبة، ولكن يبدو من ناحية أخرى معنى يختلف عن الوثبة بعض الاختلاف. فسياق الوثبة مختلف عن سياق القدر الذى يمكن أن يلعب دورا.

الواقع أن لفظ «كانت» مختلف كما نعلم عن الأفعال التى تدل على الدخول فى الصباح والمساء، ومختلف عن المبيت والاستمرار. لفظ «كانت» هنا ربما لا يرتبط بزمن محدد، ربما كان شيئا مستمرا ومتدفقا. ومع ذلك فإن لفظ «كانت» ها هنا يمكن أن يعبر كذلك عن دهشة الانبثاق.

اظن أن هذه التأملات تحتاج إلى أن يقرأ البيت او الأبيات أكثر من مرة بطرق مختلفة، إن دهشة الانبثاق تعفى إلى حد ما على الماضى او استمرار الماضى كما يقال.

«كانت شجرا، ينمو فى » لأمر ما وضع الشاعر فاصلة بعد كلمة «شجرا،» هذه الفاصلة تغرى بشىء من التوقف بين جزئى جملة واحدة فى النحو، وبعبارة ثانية يمكن أن أزعم أن عبارة «كانت شجرا» جملة منفصلة برغم نظام النحو عن جملة «ينمو فى» ومع هذا فإن التعبير كله يعطى معنى الاكتمال والبساطة، وربما نعنى

بكلمة «البساطة» محاولة إخفاء بعض العناصر التى يمكن فى غير هذا السياق أن يكون لها وجود.

وسنزيد هذه المسألة إيضاحا بعد قليل.

وهنا فى البيت الأول نلاحظ إلى حد ما استقلال الشجر عن الأفعال الإنسانية. وفى التعبير كله إلى جانب ما نزعمه من البساطة غير قليل من السر، ربما يرجع بعض هذا السر إلى لفظ «كانت» الذى يعدل من استعمال فعلين آخرين هما «ينمو، ينبت».

من الواضح أن فى هذه الأبيات محاولات إخفاء غير قليلة. ليس فى هذه الأبيات اعتزاز بما نسميه الوحدة أو الأنا أو الاكتفاء الذاتى أوما إلى ذلك. أوضح الأشياء بدلا من هذا المنطق هو أننا أمام مثان، صحيح أن صوت الشاعر يعلو قليلا إذا أعطيت لكلمة «ينمو فى» بعض قواها، ولكن يبدو أن هذا الصوت ليس شديد العكوف على ذاته، وليس مولعا بفكرة الظلمات. الإنبات ربما ينتمى إلى حقل من الظلمات، ولكن لأمر ما يراد التقليل من شأن الجانب السلبى لهذه الظلمات.

بيت فوق الشجرة　　فاروق شوشة

كانت شجرا، ينمو فى، وأنبت فيه
تلتف الأغصان بروحى،
يفرخ طير بين حنايا القلب،
ويورق عمر،
يسقط ظل،
تعشب أرض، كانت عطشى،
كانت تقذفنا للتيه
هذا العمر المجدول نما
ينضجنا لفح الشمس،
وتضفرنا سنوات القحط،
ويترعنا نبع السقيا،
نتشكل عبر جذور موغلة،
نطلع فى ساق واحدة،
نتفاوح من أكمام الزهر
هزى جذعا،
إنى أساقط،
إنا نساقط رطبا وعناقيد
ميلى غصنا،
إنا حين تشابكت الأيدى،
وتشابكت الأيام،
تداخلت الرؤيا...
نهرا يتفجر بالخصب
وشموسا تسطع فوق حقول القمح
ودروبا تفضى، لمسالك تفضى، لمدى
يمتد
ومدائن تعلو..
لا يدخلها إلا المختومون بوشم الحب
كانت شجرا ينمو فىّ وأنبت فيه
لا نعرف من منا الغصن؟
ومن منا الأوراق؟
ومن منا الثمرة؟
تقطعنا، لو تقصف غصنا
تنزعنا، لو تقطع جذعا
تشربنا،
لو ترتشف قطرة طل ذابت فوق جبين
الشجرة
فلماذا نخشى يوما
أن تذبل هذى الأوراق؟
وأن ينكسر الغصن؟
وأن يرتحل الظل - وينأى -
والشجرة فينا ما زالت
الشجرة فينا مزدهرة!

إن الفعل : «ينمو، تلتف، يفرخ، يورق» لا تتضح فيه المكابدة، الواقع أننى أميل إلى أن هذه الألفاظ جميعا تكاد تتفاعل فيما بينها للإيحاء بجو أقرب إلى المرح، والمرح بمعزل عن الخفية أو التنكر التام للإحساس بالصعوبة.

إن الشاعر ربما يكون مولعا بما قد نسميه مرح النمو، ذلك المرح الذى يمكن أن يلتقى بعالم ليس غريبا تماما عن عالم الطفل. وعالم الطفل عالم ثنائى دائما لا يرتد إلى ذاته ارتداد الإصرار، (وربما يلتقى مع هذا العالم من بعض النواحى فعل ذو طابع لا يخلو من القداسة تخرج منه الأفعال الواضحة).

إن عالم الطفل ليس عالما محسوسا منطقيا، والمنطق هنا هو ألا وجود لشىء خارج النمو، ولكن حقيقة النسج

غير ذلك، فهناك ذات أخرى أو إطار متمين، والنمو والإنبات من حيث هما فعلان ناضجان يعيشان فى داخل شجرة. ذلك العالم الذى يختلط النساجة والقداسة والاكتمال والبساطة. وبينما نجد النمو حاضرا مستمرا متحركا نجد من جانب آخر الألفاظ الاسمية مثل : «الشجر، الأغصان العمر، الظل» إطارات بسيطة تحول الجهد الإنسانى إلى عالم مرح سابق مؤلف من عناصر ليس ظاهرها إنسانيا خالصا.

لقد استطاع الشاعر كما نرى أن يعبر عن النمو بقوله: «تلتف، يخرج، يورق،يسقط، تعشب «مظاهر مختلفة، ولكن انظر مثلا إلى قوله : «تلتف الأغصان بروحى».

قد يكون هذا التعبير من قبيل تغطية الروح حتى تثمر فيما يشبه الخفاء أو الظلام، ولكن فى وسعى أن أزعم أن هناك مجاهدتما غامضة من أجل استبعاد غير قليل من الدلالات المرتبطة بالظلام. لاحظ كلمة «الأغصان» أيضا. وهى كلمة متعالية أمام الضوء تظهر وتضىء لكى تغطى على بعض معالم الظلام. قد يكون الالتفاف تقدمة للنمو ذلك أن الالتفاف وهو تعبير ثان عن «الاحتضان» مظهر النمو الذى يعبر عنه من وجهة نظر الطفل، فإذا تم الالتفاف أمكن للطير أن يفرخ أو العمر أن يورق.

إن كلمة «تلتف» إذن حلم من أحلام الحضانة ينطوى على الدفء، وينطوى فى الوقت نفسه على ما يشبه الإصرار على تجنب التأمل فى الظلمات، فمواجهة الظلمة فعل أدل على الوعى والنضج على حين نجد أن عالم هذه الأبيات كما زعمنا لا يعرف وطأة الشعور بالماضى أو ما كان، ولذلك يلجأ إلى فعل حاضر يعيش فيه يتوهم من خلاله أنه يحاط بالنور

هناك مكان جد قريب بين الروح الطائر فى البيتين الثانى و الثالث، وكأنما تتجسد الروح طيرا يفرخ، وما كان قبل ذلك من الأطوار ربما يعاف عنه الشاعر. كل ما يدل على الخفاء والظلام يطارد فى أسلوب حظه من التلقائية كبير.

هذه كلمة «حنايا»، وربما تلتقى كلمة «حنايا» بكلمة «خفايا». ومع ذلك فإن إحدى الكلمتين قد وضعت لتلغى الأخرى، ها هنا تخفيف للظلام فى شكل ظل، ها هنا تحويل للظلام إلى ظل وليس ظلالا.

وهكذا نجد تبادلا بين الشجر والطير وتبادلا بين الأغصان والأوراق، كائنات صغيرة توشك أن تحل محل كائنات كبيرة، فإن الكائنات الكبيرة عالمها عالم وعى وهيبة وانفصال، ولكن عالم هذه الأبيات عالم آخر يرمز إليه من الناحية اللغوية بكثرة استعمال حرف بسيط يسمى فى اللغة العربية باسم حرف العطف. يجب أن يعطى للعطف كل المغزى الإنسانى الذى لا نعبأ به إذا تكلمنا فى شئون القواعد النحوية، العطف يعطى السذاجة والبراءة، ويقلل كثيرا من فكرة المعاناة القاسية، إذا ارتفع الشجر أسقط الظل كثيرا من فكرة خيلاء النصر. «عالم النمو» إذن عالم يتكون أولا من شجر وطير وظل، وفى هذه الكائنات جميعا جوانب لا تتصل اتصالا واضحا بفكرة القصد والإرادة المتعبة.

إذا كان النمو يأخذ من الناحية المادية طابع العلو والارتفاع فسرعان ما يعاجل بفعل يدل على السقوط الهش المنغوم الذى لا عناء فيه. إذا تضمن الإيراق الاتجاه إلى أعلى فإن حركة الأوراق وأشكالها توحى بالامتداد والانبطاح غير المثقل بالهدف. تجد كلمة «الأرض» هذه الكلمة المبسوطة تنافس من بعيد كلمة «الشجرة». كل هذا جعلنى أزعم أننا أمام كائنات صغيرة كثيرة لا تتجاوز حدودها كثيرا، والجماعة أو الأسرة أهم من أى جزء يدعى لنفسه السيطرة والتوجيه. قد يقال إننا أمام ربيع. تلتف فيه الأغصان ويورق الطير، يسقط ظل، وتعشب أرض، ولكن الربيع هنا لا يختال ولا يضحك، لا يتكلم كثيرا، أقرب إلى صمت. الأشخاص تنافسها الظلال، والشجر لا يعلو متباهيا، وثم حركة سقوط وانحناء وما يشبه الانسياب. حتى حركة المشى غير واضحة. ففى وسط هذا العالم تواضع رقيق الحواشى.

(٢)

تعشب أرض، كانت عطشى،
كانت تقذفنا للتيه
هذا العمر المجدول نما
ينضجنا لفح الشمس،
وتضفرنا سنوات القحط،
ويترعنا نبع السقيا

ربما يقاوم الشاعر المعاناة فى القصيدة، ولفح الشمس ينضج، ولكنه لا يحترق. لفح الشمس صديق. والصديق قد يناوش. وهذه سنوات القحط لا تثير فزعنا، وما قد يثيره الجدل أو الترابط من جهد لا ينوء الشاعر.

الجدل والضفر لا يقومان على استبعاد واضح لشىء بل على العكس ينطويان على عناصر ضعيفة والانتفاع بها حتى لاتنفرد الجوانب القوية أو الحادة بالنفوذ.

لدينا إذن مايشبه التقدم بالعناصر السلبية دون محاربتها علنا. وللشاعر ميل واضح إلى استيعاب سنوات القحط ولفح الشمس وتقبلها دون خصام. ولا يسع القارئ إلا أن يتأمل ما يصاحب النمو فى هذا الشعر من انحناء دون مواجهة. هذا الانحناء يتمثل فى القناعة بضمير الجمع. والنمو يأخذ شكل عمل جماعى لا يتضح فيه الصراع، ولأمر ما حرص الشاعر على قبول نوع من النظام الذى يعبر عنه بألفاظ: «العمر،

الشمس، السنوات» وربما كانت نزعة الاعتراف بالنظام الخارجي مسئولة عن تخفيف حدة المواجهة إذا صح ماانفترض في هذا الباب من قبول العناصر المناوئة والاعتراف بفضلها.

ومهما يبلغ النمو الروحي الذي نفترض أنه موضوع القصيدة فإنه لا يستطيع إلا أن يعيا تماما بلفح الشمس وسنوات القحط. إن النمو لا يلغي شيئا، ولكنه يحاول استيعاب ما يسر وما يسوء.

نتشكل عبر جذور موغلة،
نطلع في ساق واحدة،
نتفوح من أكمام الزهر.

من الممكن أن نلاحظ الطابع الشعائري الماثل في هذا الجزء، أعني الاتجاه إلى الشمس وحركات الجسم في اتجاهات مختلفة يعبر عنها بوجه خاص بواسطة الجدْل والضفْر. وبعد الركون إلى الأرض نجد الاتجاه إلى أعلى، والجسم يخف ويصفو حتى لا نجد إلا رائحة الزهر.

هزي جذعا،
إني أساقط،
أنا نساقط رطبا وعناقيد.
ميلي غصنا،
أنا حين تشابكت الأيدي،
وتشابكت الأيام،
تداخلت الرؤيا

من الممكن أن نلاحظ بين الفعل الطلبي الماثل في قوله: «هزي جذعا»، والأفعال الحاضرة في قوله: «ينضجنا، يضفرنا، يترعنا» ومن عادة الشعر أن يحتمل مثل هذا التنافس أو التضارب.

إن الإنضاج والجدل والإتراع عوالم نتمثلها متحققة آنا ومحتاجة إلى التحقق آنا، وربما يعبر الشاعر عن هذه الحاجة في قدر من الثقة والاستبشار. وبعد التفاوح من أكمام الزهر الذي يوحي بالتخفف من عبء الذات نجد عودة إلى إثبات الذات والتعلق بها. وهذا واضح على الخصوص في الإشارة إلى الرطب والعناقيد. قد تؤتي الشجرة السابقة أكلها، ولكن إيتاء الثمار يحتاج إلى مجاهدة ماثلة في قوله «هزي جذعا».

ربما تكون الشجرة ثابتة على الرغم من هذا الاهتزاز في بعض مواضعها، فالشاعر لا يطيق استمرار التخلي عن أشياء أو يفترض عالما ثابتا لا يقبل الهدم. الشاعر محتاج إلى خطابه والتماس العون من مصدر للإلهام قد يكون روحا متعالية.

ولا نستطيع أن نغفل ماضي هذا الجزء في تراثنا، وربما كان الحاضر الذي يراد تشكيله غير كاف فكل نمو يحتاج إلى إعادة تكوين لحظات ماضية، إن قوله «هزي جذعا» لا ينفصل عن قوله « ميلي غصنا» كل هذه مطالب شعائرية تعبر عن الحاجة إلى تغير الصلوات، وينظر إلى هذا التعبير على أنه صنو التعاطف وانبثاق المعنى من الجماعة. هذا الانبثاق موقف ينبع من داخل الإنسان.

ميلي غصنا،
أنا حين تشابكت الأيدي،

وتشابكت الأيام،

تداخلت الرؤيا...

نهرا يتفجر بالخصب

ربما كان تداخل الرؤيا لا ينفصل عن التساقط الرطب، ربما كان حاجةً إلى عالم مشترك أقوى من العالم الفردي، وربما ينطوي على ضرب من توقى الوهج واللفح، ربما كان تشابك الأيدى وتداخل الرؤيا عن حاجة إلى أسطورة جماعية ينبثق منها الشعر، هذه الأسطورة جذورها موغلة، وبفضل الجذور الموغلة يمكن أن نفهم قوله: «نطلع فى ساق واحدة».

لايستطيع النمو أن يستغنى عن مغزى فوق الفرد يمكن أن نتحسسه برفق من خلال قوله: «تشابكت الايام» وربما أوحت كلمة الأيام بتشذيب القوة الفردية، والفرد يبحث عن طاقة خارجية يسلم نفسه إليها. ومن الممكن فى هذا الجزء أن نعطى لعبارة «تداخلت الرؤيا» صفة العمل الإيجابى الذى يخلو من آثار الانطماس والاضطراب، ولكنه مع ذلك يتصور أشياء جديدة. والدليل على ذلك قوله: «نهرا يتفجر بالخصب».

وشموسا تسطع فوق حقول القمح.

ودروبا تفضى، لمسالك تفضى، لمدى يمتد

ومدائن تعلو

كل هذا نبت من تحريك الجذع.

هذه الرطب والعناقيد مجازات نراها فى النهر والشموس والدروب والمدى، ولا يمكن أن نفهم هذه الكلمات جميعا بمعزل عن غذاء للجسم والقلب.ومن الواضح أن قبول العالم رهين فى هذا الشعر بما يحدثه من تغيير فى البنية العضوية للرؤى أى أن الأفكار المجردة لاشأن لها، وكل معاناة شخصية لا تبلغ الراحة المبتغاة إلا إذا تغير البناء العضوى المادى للعالم المشترك، وبدلا من الاتجاه إلى الداخل يتعبده الشاعر نجد محاولة العبور إلى الخارج. ولا خير فى تغير أو نمو لا يستطيع أن يفجر الأنهار أو ينبت حقول القمح، إن العالم الشخصى مهما يكن أثيرا أو عميقا تعوزه رحابة الامتداد أو الانبساط. لنقل إن آية النمو هى أن يجاوز الشاعر منطقة الأفكار المجردة إلى تأثير عملى فى نزعاته أو كيانه الاجتماعى، وأن يتحول كل ما هو خارجى إلى عنصر داخلى حميم. ويبدو العمل فى هذا الشعر أكبر من أن يكون أداة تخدم التأمل الشخصى، بل هو العقل نفسه فى طابعه النشيط. ولذلك يصر الشاعر على أن يعبر عن كل تطور محمود فى قوله: « يتفجر، يسطع، يفضى، يمتد، يعلو» أى أن الأفكار لا قيمة لها إذا تحولت إلى عوالم مادية، وتمثلت فى أبنية لها طابع الاتساع والإضاءة والعلو بحيث يخلص المرء من كل المشاعر التى يختلط فيها الظلام والضيق ومتاهة الأعماق والانفصال عن الآخرين.

(٣)

المحبون للشجرة كثيرون «ولكن من الذى صاغ وشم الحب»؟خيل إلينا الشاعر أن الوشم صنعه كثيرون مغمورون. وثم علاقة بين الوشم من ناحية والميل والتساقط والاهتزاز من ناحية. فالوشم ذاته لا يحمى أحدا، ووظيفته هى أن يعين على المحبة. وهو أقرب إلى

المثل الذى يغرى بالعمل والحركة، الوشم لا ينفصل عن الميل، ومحاولة تغيير الأعماق الإرادية. هذا التغيير يحتاج إلى إطار يعبر عنه بلفظ الوشم. الوشم أقرب إلى مثل فوق الفرد. ظاهره مجرد أو ثابت، ولكن الحركة لا تستغنى عنه، الوشم كذلك تعبير شعبى عن البطولة التى لا يدنسها التأمل الطويل المتردد، ومظهر حكمة يسيرة تلقائية مرتبطة بالبداهة. هذا اللفظ يرمز إلى منظور الشاعر الخاص إلى الحركة، فالشاعر لا يكتفى بعالم الإرادة المتحولة والجهد الجماعى أو الإنسانى. يجب أن يعيش فى النمو إطار يشوبه شىء من التجرد والتصوف. وربما كانت علاقة لفظ التصوف بلفظ الوشم غريبة على الأذن. ولكن المراد بالوشم هنا - فيما حاولت من تفسير - يعدل من الفهم الاجتماعى والمادى للحركة والجهد والفعل.

حدثنا الشاعر عن الجدل وهو قريب من الضُفْر. والجدْل بمعنى الضفر مختلف عن الجدَل وهو نوع من حوار لا يخلو من خصومة ومواجهة. وفى وسعنا أن نستدعى هذا الجدَل الأخير لأنه يوضح السياق بطريقة التضاد، فالجدْل أو الضفر حركة تفهم باعتبارها مناوأة لكلمة الجدَل المعنوية. فالضفر حركة توحيد وتوثيق. على خلاف صناعة الجدَل فهى مهارة فى التفريق وإدلال بالتضرر والاحتفاظ بالمسافة. الجدْل يعبر عن تداخل صناع النمو وصناعة الجسد الواحد لا يعلو بعض أجزائه على بعض. فعنصر الريادة أو الأولية غير ظاهر. وبناء على ذلك نعود إلى مفهوم الجماعة المسيطرة على القصيدة.

صناع الجدْل هم صناع المحبة. فالمحبة تبدو أحيانا فعلا. والشعور المرجو هو الذى يعين على الجدْل ورؤية الشجرة والاقتراب منها. والأفعال الأساسية أو المفاتيح تجعلنا - فيما أرجح - على بعد من عالم فردى متميز أو معزول. هذه الأفعال لا تصدر عن ذات رائدة فالفرد يذوب فى عمل جماعى ووحدة. والمحبون الفاعلون هم الكل فى واحد. هو هذه الشجرة. مرة تكون شجرة ومرة ينظر إليها على أنها وشم. ولذلك أن نقيم علاقة متبادلة بين هذين العالمين. مفهوم الوشم يمكن توضيحه على الخصوص إذا نظرنا فيما يتعرض له البناء أو الشجرة من الأهتزاز، إذا تصورنا أن هذه الشجرة بمعزل عن حرياتنا الشخصية. والحرية الشخصية ربما تظهر فى محاولة قصف غُصن و رشف قطرة من طل. أى أن بعض المحبين ربما لا يقفون عند طلب الغبطة من بعد. والفرد محتاج إلى اللمس أحيانا، ويرغب فى قصف غصن أحيانا، وربما كان يريد من وراء ذلك أخذ جزء من آثار الشجرة بغية الاحتفاظ به ملكا شخصيا يقيه وربما يعينه على مواجهة الحياة. حينئذ تحذرنا القصيدة زاعمة أن كل محاولة لتنمية العلاقة بين الفرد والشجرة يجب أن تبتعد عن كل مظاهر الأثرة، يجب أن تكون علاقة الشجرة بالمحبين متساوية، وألا يطغى أحد المحبين على حقوق الآخرين. محاولة جذب الشجرة أو جزء منها إلى عالم شخصى ربما لا يؤدى إلى إثراء الفرد، وربما لا يؤدى إلى الاحتفاظ بطهارة الشجرة وفاعليتها. سوف تتمزق الشجرة فى أيدى المحبين، وتضيع وحدتها إذا غفل المحب عن وجود الآخرين من ناحية، واستقلال الرمز الملهم من ناحية ثانية.

(٤)

بعض المحبين يزودهم شيء من عبث الأبناء بالشجرة الأم، والشجرة الأم صامتة ناطقة. إذا صمتت أغرت بعض المحبين بالسرف: بعض المحبين لا يطيقون الصمت، أو يعجزون عن الاحتفاظ بمسافة تمكنهم من رؤية الرمز المتمين، وهنا يبدو صوت الضمير الجماعي أو الشجرة واضحا. تقطعنا. أي أن كارثة توشك أن تحل بالجميع إذا حاول أحد أن يجعل الرمز ملكا شخصيا لنزواته. الشجرة وضمير الجماعة إذن متفاعلان أو يؤلفان مركبا مركبا واحدا.

إن عبارة تقطعنا مثيرة لشيء من التأمل اللذيذ. ماذا يدفع إلى قطع غصن. هل يعاني بعض المحبين من خوف (العزلة) فيحاولون الاندماج. حينئذ قد يتحول الاندماج إلى عدوان. لكن القصيدة ألطف من أن تومىء بصراحة إلى العدوان. فالعدوان ليس سمة المحبين. قد تتكون محاولة قطع غصن رغبة في الانفصال أو الفطام عن رضاعة الشجرة. وقد تحمل المعنى العكسي تماما، وربما تحمل من جهة ثالثة الرغبة في التأكد من صلابة الشجرة. هذا موضع يجوز عليه التأويل المتعدد النواحي. بعض المحبين يرتوون من التأمل في الشجرة، وبعض الناس يريدون أن يرتووا من طل الشجرة. هذه المسافة الصحية بين المحبة والشجرة هي موضوع هذا الجزء من القصيدة، والشاعر أذكى من أن يفصح عن شيء محدد في أهم معالم القصيدةإن التعبير بقطع غصن ورشف قطرة طل يعني شيئا كثيرا. قد يعني أيضا أن العلاقة بين المحبين بالغة الإرهاف. وأي هاجس - لا إرادي - في مظهره يؤذي الشجرة. فالشجرة كائن شديد الحساسية بكل نزوات الفرد. كل نزوة فرديةيمكن أن تؤثر في كيان الشجرة الأم أو الشجرة المجتمع أو الشجرة ضمير المتكلمين المجتمعين. إن الشجرة ذات حرمات لا يكفي فيها الحب بمعنى من معانيه. حرمة الشجرة تحتاج إلى شعور بالتقوى - يجب أن نتقي التفكير في رشف قطرة وقطع ورقة أو غصن - التقوى تنطوي على شعور مرهف بالمسئولية، المزج بين الحب والتقوى ضروري. التقوى تجعلك تشعر أن مايصيب ورقة يصيب الشجرة كلها، وما يصيب القطرة يصيب الطل في مجموعه - الطل ملك للجميع وليس ملكا لواحد -.

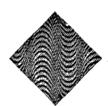
حاول الشاعر أن يمزج بين نوع من النظر في نمو النفس وحياة المجتمع، وأراد أن يجعل هذا وهذا نباتا ينمو من الداخل. ربما أراد الشاعر أن يرتشف المحب قطرة من طله هو الذي أكتسبه من الشجرة وحوله إلى ذاته، وأن يتلمس ورقة من غصنه هو، وإن كان قد اكتسبه من الشجرة ذاتها أيضا. بعض الناس يتصورون الشجرة مجموعة من أوراق وغصن وجذع وساق هذا خطأ. فالشجرة بنية حية، وكل ما يصيب الجزء يصيب الكل. وحينما تتضخم نزوات الفرد بأكثر مما ينبغي يتعرض لخسارة نفسه، لأن خسارة النفس هي فقدان الشجرة. كل هذا يعني أن الشجرة ليست منفصلة عنا، إنها نحن في حركات أنفسنا ونوازعنا وهمومنا. إننا نخلقها خلقا بعد آخر، إنها ليست ساكنة إنها متطورة بفعل كل نزواتنا وهواجسنا.

وقد حاولت القصيد أن تحد من هذه النزوات الشخصية فأحالت أكثر من مرة على أفعال ذات مظهر

اجتماعى - إنا نساقط - تشابكت الأيدى - تداخلت الرؤيا - شموسا تسطع - دروبا تفضى - لمسالك تفضى - مدائن تعلو - لا يدخلها إلا المختومون بوشم الحب - تقطعنا - تترعنا - . ودارت القصيدة على النزاع الغامض بين الروح الجماعية والأثرة الفردية. لكن القصيدة جعلت هذه الأثرة طيفا رقيقا، وجعلت الروح الجماعية (مباركة) منسجمة إلا من بعض حركات داخلية قد تحمل طابع النذير، ولكنه نذير لا يعكر صفو البشرى أو الحلم الممتد فى كثير من جوانب القصيدة.

أرجو أن يوافقنى القارئ على أن النشاط اللغوى لا ينفصل عن شاعرية التعاطف الخيالى وإذا أردنا أن نامن عثار «النثرية» فليس بدٌ من أن نحول المعجم والتركيب جميعا إلى مايشبه كائنات خيالية تعلو على السرد والمألوف، ووهج الشمس، وتبذل المرامى السابقة المستقرة.





احتجاج

لقيته يصرخ فى البرّية

منادياً بالويل والثّبور

عيناهُ كوْمتا لهبْ

وملء شدقيْه نثار من مراجل الغضبْ

ورأسه منحدر إلى الوراء

يُوشك فوق ظلّه يقع

الخطْوُ يضطربْ

واللّغْوُ يقترب

وفورة الزحام تغتلى ..

وتنسحبْ

لكنه ..

ـ كأنما بلا سبب ـ

يخوضُ فى عظائم الأمور

والنَّفَسُ المهتاج فى الضلوع يصطخبْ

وتبرُقُ العيون حوله، كأنها رُقَعْ

تفحصهُ، تُصنِّفه

سُرعان ما تدوسهُ وتجرُفُه

ويستحيل ومضها المندهش المذعور

إلى بُقعْ

تنداحُ فى دائرة الفراغ والسكون!

لكننى رأيتُه ..

كأنما فى ذاته المهملة المنسيّة

تسكنُ ما تزال

بقيةٌ من نفْسه الأبيّة

مشرفةٌ على الجنون !

أمسِ اختفى،

ولم يعد ..

هل مات ؟

لا يدرى أحد !

أم أن حُبْسةً أصابت صوته المشروخَ،

فانعقد ؟

ـ كأنما احتجاجهُ الطويل

مضى سُدى

من غير أن يزلزل العبادْ ـ

أم أن شرطة الطريق أوقفوه

حرصاً على نظافة المدينة التى فى عارها

تموتُ أو تلدْ ؟

مهما يكنْ ..

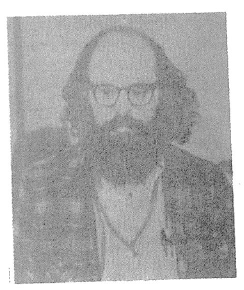
فإنّ صوته هناك ما يزال ..

مختبئاً فى الطلقة المنكتمة

والصيحة المنبهمة

يحلمُ أن يُحرك البلد !

أحمد مرسى


الشاعر الأمريكى : ألن جنسبرج

الذكرى الخمسون لجيل «البيت»

احتفلت جامعة نيويورك مؤخرا بمرور خمسين سنة على ظهور جيل «البيت» من الشعراء والكتاب. وقد توج الاحتفال، الذى اشتمل على برنامج مغاليات مختلفة تحت مظلة مؤتمر عام نظمته الجامعة بهذه المناسبة التاريخية، بسهرة قراءة شعرية شارك فيها نجوم حركة «البيت» من الذين مازالوا على قيد الحياة، ومن بينهم جريجورى كورسو وألين جنسبرج Ginsberg ولورانس فيرلينجيتين Ferlinghetti ومايكل ماكلور McClure، الذى صاحبه على البيانو راى مانزاريك (عضو فرقة Doors)، ووليام بوروزBuroughs (اعتذر عن طريق التليفون من ولاية كانساس لمرض قطته!). وإلى جانب هؤلاء الشعراء من أبناء أورواد جيل «البيت» شارك فى الليلة الشعرية عدد من الشعراء المتعاطفين مع الحركة ومن بينهم آن والدمان، وإد ساندرز، وجوان كايجر، والشاعر الروسى اندريه فوزنسينسكى Voznesensky، ودافيد امرام، المؤلف الموسيقى الذى شارك مع جاك كيرواك، رائد حركة «البيت»، فى عروض موسيقى الجاز والشعر خلال الخمسينيات. ولم تقف الصبغة الرسمية التى خلعت على الليلة عقبة أمام امتداد جذوة الشعراء وحيويتهم ـ وأصغرهم سنا فى العقد السابع ـ أمام الجمهور الذي استقبلهم بحماسة وحرارة.

يقول جون باريلس إن شعراء «البيت» كانوا يطمحون إلى أن يعيدوا تصور العالم فحسب. وقد سعوا، فى مواجهة مادية أمريكا فيما بعد الحرب الثانية، إلى التسامى الاستيطيقى والعفوية، وقد درسوا الحركات الطليعية الغربية (الأفنجارد)، من السوريالية إلى موسيقى الجاز، والصوفية الشرقية، وجربوا المخدرات

والجنس، وخرجوا إلى الطريق بحثا عن الظهور، وخاضوا المناقشات بحرارة وهذر حول معنى الفن والحياة. وتنعكس حواراتهم واستراتيجياتهم على الحركات اللاحقة من «السيكيدليا» Psychedelia (الاستعانة في الكتابة بعقاقير الهلوسة»، إلى «البونك» و«الهيب - هوب»، وأقربها الظاهرة المعاصرة الآخذة في الانتشار، الخاصة بالقراءات الشعرية في مقاهى «الإيست فليدج»، بمانهاتن.

إن شعر «البيت»، كما يقول باريلس، يمجد اللحظى والأبدى. وهو يرتد من الواقعى إلى الرؤيوى، ومن الاعترافى إلى الوعظى، ومن التفاصيل الأرضية إلى الأقوال النبوئية. وقد أعاد شعراء «البيت» إلى الشعر حيويته بفضل إعادة اكتشافهم للشعر باعتباره فن أداء عام. وقد سعى شعراء «البيت» الأوائل إلى دفق الكلمات كما لو كانت ارتجالات عازف جاز، فضبطوا إيقاع قصائدهم بنبرات مرخّمة وبحدود النفس، مصرين على جسدانية العمل الشعرى.

●

تعاقب الأجيال الشعرية...

شهدت الولايات المتحدة منذ بداية هذا القرن موجات من الأجيال الشعرية التي تكونت من شعراء يشاركون في ميول فلسفية أو يجمعهم موقع جغرافى مشترك، وربما كان من أهم هذه الأجيال جيل شعراء الحداثة التجريبيين، الذين ولد معظمهم خلال العقد فيما بين ١٨٧٩ و١٨٨٨ - ومن بينهم **ويليام كارلوس ويليامز وإزرا باوند وهيلدا دوو لتيل** Doolittle **وماريان مور** Moore **وت.س. إليوت ووالاس ستيفنس** Ste-vens.

وكما يعترف الناقد مالكولم كولى، فقد قدم الدارسون الأكاديميون الأدبيون نظريات معقدة عن طبيعة الأجيال الأدبية، «تلك العناقيد أو الأفلاك من الأجيال الأدبية، بنظائرها فى الفنون الأخرى». بينما تكهن الكتاب أنفسهم بشأن الظاهرة، وفى أغلب الأحيان، على نحو أكثر إفحاما من النقاد والأكاديميين.

وقد أعمل ف. سكوت فيتزجيرالد، على سبيل المثال فكره فيما أطلق عليه «جيلى» - الذين يشار عادة إليهم باسم «الجيل الضائع» فى العشرينيات - جيل الكتاب الأمريكيين من أمثال فيتزجيرالد وإرنست هيمنجواى وكاى بويل وروبرت ماكلمون الذين زحفوا إلى لندن وباريس فى نهاية الحرب العالمية الأولى هروبا مما وصفه جوليان سايمون «البيبوريتانية والمادية فى بلد تحكمه البووبوازية Booboisie (المعتوهون)، والرئيس هاردينج.

ويقول **فيتزجيرالد**، مسترجعا الثلاثينيات، إنه يعنى بـ(جيلى) رد الفعل ضد الآباء الذى يبدو أنه يظهر ثلاث مرات فى القرن الواحد. وهو يتميز بمجموعة من الأفكار الموروثة فى شكل معدل، فإذا كان جيلا حقيقيا يكون له قادته والناطق باسمه، ويجتذب إلي مداره أولئك الذين ولدوا قبله وبعده مباشرة، أولئك الذين تكون أفكارهم أقل وضوحا وتحديدا.

وتقول آن تشارترز، مؤرخة حركة البيت المرموقة وأفضل من قدم أعمال شعرائها وكتابها، أن تعريف فيتزجيرالد مفيد عندما نتعرض لتحليل قيم مجموعة من

الكتاب الذين ظهروا بعد الحرب العالمية الثانية فى تاريخ التاريخ الأدبى الأمريكى ـ شعراء وروائيو جيل البيت. لقد كان هناك لبس كبير بشأن المصطلح، وكذلك كلمة «بيت Beat» نفسها، ولكن ليس هناك خلاف على أنه كانت هناك ظاهرة تعرف بكتاب جيل البيت. ويشارك أعضاؤها فى إحساسهم بالحياة، وهو شىء يمكن تعريفه بأنه شبكة معقدة من المدركات والأحكام والمشاعر والتطلعات.

وهذه التجربة المتقاسمة لكتاب البيت كانت تجربة تاريخية وسياسية، تقوم علي تغيرات عصرهم المضطربة، خاصة الأحداث التاريخية التي بدأت بإسقاط أمريكا للقنبلة الذرية على اليابان لوضع نهاية للحرب العالمية الثانية، والآثار السياسية للحرب الباردة وموجة الهستيريا المعادية للشيوعية التى أعقبت ذلك فى الولايات المتحدة فى أواخر الأربعينيات والخمسينيات.

وكما جاء فى توصيف **فيتزجيرالد** شكلت الحركة الأدبية فيما بعد الحرب بواسطة «مجانين الجيل السابق والخارجين على القانون». واختار كتاب البيت عامدين، كنماذج ومثل لهم،» أبطالا سريين»، على حد قول **آلين جينسبرج**، غير محتملين، من أمثال الموسيقيين الذين كانوا ينتمون لما يعرف بالبوب bop فى موسيقى الجاز: **تشارلى پاركر وديزى چيليسپى** Gillespie والشاعر الفرنسى آرثر رامبو والشاعر ـ المؤدى الويلزى السكير **ديلان توماس**، والشاعر الكاليفورنى الفوضوى **كينيث ركسورث** Rexrorth وغيرهم من الخارجين على لائحة النماذج الأدبية الأنجلو ـ امريكية المقبولة.

وكان لجيل البيت «قادته والناطقون باسمه، أعضاء الحركة الأوائل، **چاك كيرواك** Jack Kerouac **وآلين جينسبرج ووليام بوروز** Burroughs **ولورانس فيرلينجيتى وجارى سنايدر**، الذين شاركوا فى «معايير سلوك جديدة وأسلوب حياة متمين، سرعان ما تبناه آخرون من المجموعة». وبينما اجتذبوا إلى المدار «أولئك الذين ولدوا قبلهم أو بعدهم مباشرة» لم يكن الكتاب الآخرون المساهمون فى الجيل الأدبى أقل تحديا بكثير.

وكان اكتشاف كلمة بيت «Beat» جوهريا لتكوين إحساس بتعريف ـ ذاتى بين الكتاب الأوائل الذين شكلوا العنقود من الذين كانوا سيطلقون على انفسهم فيما بعد «جيل البيت». وكانت كلمة beat تستخدم أساسا بعد الحرب العالمية الثانية فى وسط موسيقيى الجاز والأفاقين كمصطلح عامى بمعنى «بائس ومنهك». وقد قرن عازف الجاز متيز متيزرو Mezz Mezzrow هذه الكلمة بكلمات أخرى، مثل: «dead beat» أو «beat- up»، فى كتابة Really the Blues، الصادر فى ١٩٤٦، واستخدم المصطلح الأول بمعنى «بائس» والثانى بمعنى «بال أو بالية».

وفى ١٩٤٤، لفتت كلمة beat، كما استعملها أفاق بتايمز سكوير، بمانهاتن، يدعى **هربرت هانك**، نظر **ويليام بوروز**، وكان قد تخرج فى هارڤارد ويعيش فى نيويورك حيث عرفه **هانك** استخدام الهيروين. وعن طريق **بوروز**، انتقلت الكلمة إلى طالب شاب مستجد بجامعة كولومبيا يدعى الين جينسبرج وإلى صديق شارك فى اهتمامه بالكتابة، يدعى **چاك كيرواك**، ترك دراسته بكولومبيا ليخدم خلال الحرب كبحار تجارى يسكن نيويورك. وكلمة beat، كما يتذكر جينسبرج

سماعها لأول مرة، كانت تعنى فى استخدام الشارع الأصلى على لسان «هانك» «متعب ـ فى قاع العالم ـ يتطلع إلى أعلى أو إلى الخارج ـ مسهد ـ مفتوح العينين ـ متبصر ـ ملفوظ من المجتمع ـ تعتمد على نفسك ـ رجل شارع».

قد فتن **كيرواك** بنبرة كلمة beat كما نطقها **هانك** وهو يحتسى فنجان قهوة بتايمز سكوير. وقد سمع **كيرواك** نبرة «سخرية شجية» فى وقع صوت **هانك** حتى أنه أصر فيما بعد على أنها لم تكن تعنى أبداً «جناح الأحداث»، برغم استخدامها من جانب مدمنى المخدرات، ولكنها كانت، بالأحرى، تعنى «شخصيات ذات روحانية خاصة لم تتوحد فى عصابة ولكنها كانت جماعة من «البارتليين» المتوحدين الذين يحلقون من نافذة حضارتنا بحائط الموتى». وقد نما إصرار **كيرواك** على أن الكلمة كانت تمتلك قيما إيحائية وكانت تعنى شيئا غامضا وروحيا، يوحى بقصة **هرمان ميلفيل** عن الأمريكى المتمرد الأنموذجى «بارتلى الكاتب العمومى»، أكثر من أى شىء آخر قبل قرن، نما من محادثاته مع **جينسبرج ولوسيان كار**، صديق **جينسبرج**، وهو طالب آخر بجامعة كولومبيا، وأحد مجموعة نيويورك.

كان **جينسبرج وكار** فى ذلك الوقت طالبين جامعيين لا يتجاوز عمر كل منهما ١٨ سنة، ولكنهما كانا مشدودين إلى الأدب وكانا يتعاطيان المخدرات، مثل البنزدرين Benzderine والماريوانا فى غرفتهما ببيت طلبة الجامعة لاستلهام خلق «رؤية جديدة» للفن. وكانا يحاولان حذو مثال الشاعر الفرنسى رامبو، الذى عرف **كار جينسبرج** عليه باعتباره الشاعر المثالى. وكانت جهودهما أولى محاولات المجموعة التى أطلق عليها فيما بعد «كتاب البيت» التعريف بفلسفتهم.

وقد نصحهم بوروز، الذى كان يكبرهم سنا، بالتخلى عن تقاليعهم شديدة الغرابة، مثل ممارسات كتابة الشعر بدمهم فى ضوء الشموع، وحثهم على أن يقرءوا أحد كتبه المفضلة (إنهيار الغرب وسقوطه)، تأليف **أوزوالد شبنجلر**، فى محاولة لمساعدتهم على تطوير تاريخى أكثر أهمية «لرؤيتهم الجديدة». وفى نهاية الحرب، شارك **كيرواك** (الذى كان والده يحتضر نتيجة إصابته بالسرطان) وجينسبرج (الذى كانت كتابته تعكس انشغاله بفكرة التساقط الذرى ومرض الإشعاع) فى إحساس بما أسماه **جينسبرج** فيما بعد «فكرة سرعة زوال الظاهرة». وهو ليس ولعا مرضيا بالموت، ولكنه إدراك التحول الفانى. وهذا الوعى بأن «الجميع قد فقدوا فى عالم أحلام من صنعهم، كان، كما يقول **بارى مايلز** كاتب السيرة الذاتية **لجينسبرج**، الأساس لجيل البيت.

وقد صك المصطلح الحقيقى «جيل البيت» بعد ذلك ببضع سنوات، فى ١٩٤٨، بعد أن أتم **كيرواك** روايته الأولى «البلدة والمدينة». وكان قد التقى بكاتب ناشئ آخر فى مدينة نيويورك يسمى **جون كليلون هولمز**، الذى قاسمه حبه لموسيقى البوب وولع بالتنظير عن الاتجاهات الاجتماعية والتغيرات الثقافية . وخلال نوفمبر ١٩٤٨، كان يسهران إلى ساعة متأخرة، يحتسيان البيرة ويتحدثان طوال الليل فى شقة هولمز فى المدينة.

وفى غمار الاستماع إلى قصص كيرواك عن مدمنى المخدرات فى تايمز سكوير وعازفى البوب فى الشارع

الثانى والخمسين و«الفتيان المتوحشين» الذين التقى بهم فى جولته عبر البلد فى العام السابق لزيارة صديق فى دنفر يسمى نيل كاسادى، طلب هولمز إلى كيرواك أن يحاول تعريف هذا الموقف الجديد: الترف القلق ونوع البحث، بجملة أو جملتين.

وكما يتذكر **هولمز** المحادثة، أجاب **كيرواك** «إنه نوع من الاختلاس.. كأننا جيل من المختلسين. إنك تدرك بنوع من المعرفة الباطنية، أنه لا جدوى من الازدهاء على المستوى، مستوى «الجمهور» ـ إنه ضرب من «الوصب» ـ أعنى أن نغوص فى انفسنا، لأننا نعرف جميعا حقيقة أين نحن ـ والضيق بجميع الأشكال، جميع معتقدات العالم.. لذا أعتقد أنك يمكن أن تقول: أننا جيل من البيت وندت عنه ضحكة تآمرية، ضاحكا من كلماته ومن تعبيرات وجه **هولمز** نفسه.

وقد ذهل **هولمز** لمناسبة هذه التسمية التى اعتقد أنها تتمتع بالجاذبية المدمرة لصورة يمكن أن تستوعب مضمونا، بالإضافة إلى سر صعوبة تعريفها. وأدرك فى الوقت نفسه أن مصطلح «جيل البيت» كانت تسميته تعصى على التمحيص الوثيق. لقد كانت «رؤية وليست فكرة».

ولكن هذه التسمية لم تعتمد إلا بعد ذلك بشهر فى ديسمبر ١٩٤٨ بعد صدور رواية باسم «Go» لـ**هولمز** بطلها **جاك كيرواك** الذى أعاد الكاتب على لسانه عباراته عن الاختلاس وثورة الروح فى تعريفه لجيل البيت. وقد استهوت فكرة «البيت» كاتبا شابا هو **جيلبرت ميلستاين**، الذى نشر مراجعة للرواية بصحيفة نيويورك تايمز. وبعد قراءته لرواية Go، طلب ميلستاين إلى هولمز أن يكتب مقالا، «هذا هو جيل البيت»، الذى نشر بمجلة يوم الأحد التى صدرت مع الصحيفة يوم ١٦ نوفمبر ١٩٥٢. وقد كرس المقال المصطلح رسميا.

وفى مقالة، بمجلة نيويورك تايمز، عرف **هولمز** «جيل البيت» بأنه ثورة ثقافية فى طور التحقق، صنعها جيل، فيما بعد الحرب العالمية الثانية، تتفتح مداركه فى عالم حرب باردة بدون قيم روحية يمكنه أن يلتزم بها. وبدلا من إطاعة السلطة والتكيف مع التطلعات المادية للطبقة المتوسطة التقليدية، يتعامل هؤلاء الشباب، بأفضل ما يستطيعون، مع ما أسماه هولمز «إرادتهم ليؤمنوا بالطرق التقليدية، حتى فى وجه عدم القدرة على فعل ذلك؛ ولكن **هولمز**، لم يشر فى أى مكان من هذه المقالة المبكرة، إلى كتاب «جيل البيت»، لأنه لم يفكر فى نفسه، أو فى صديقيه **كيرواك** و**جينسبرج** على هذا النحو، برغم أنه شاركهما الحساسية الجديدة التى وصفها.

وبعد ذلك بثلاث سنوات، نشر **كيرواك** اسكتشا باسم «جاز جيل البيت»، فى أنثولوجيا «كتابات العالم الجديد» التى لفتت بعض الأنظار إلى أسلوب نشرها الفخم التجريبى. ولكن «جيل البيت» و«جماعة البيت الأدبية» لم تصبح ظاهرة قومية إلا بعد أن نشر **كيرواك** روايته «على الطريق»، فى عام ١٩٥٧، فى أعقاب محاكمة الرقابة التى أبرزتها الأجهزة الإعلامية فى سان فرانسيسكو لكتاب شعر **جينسبرج** «عواء وقصائد أخرى». وقد اتخذ **كيرواك** ناطقا باسم «جيل البيت»، وحوصر بطلبات لشرح الحركة.

وفى «فلسفة جيل البيت»، التى كتبها لمجلة Esquire فى مارس ١٩٥٨، أوضح **كيرواك** أن المجموعة التى

ابتدعت الفكرة فى الأصل لم تستمر طويلا، وكانت تتألف فقط من بضعة أصدقاء فى الأربعينيات، مثل **جينسبرج، وكار، وبوروز، وهانك، وهولمز**، الذين تفرقوا وغادروا نيويورك قبل ذلك بسنوات. ولكن بعد الحرب الكورية، فى بداية الخمسينيات، كما يقول **كيرواك**، التقط «جيل شباب ما بعد الحرب، الذى بزغ رابط الجأش ومتعبا، اللفتات والأسلوب، وسرعان ما انتشر الأسلوب الجديد.. أصبحت رؤى البوب ملكية عامة لعالم الثقافة الشعبية التجارى... أصبح تعاطى المخدرات رسميا «المهدئات وخلافها»، وحتى طريقة ملابس الهيبيين البيت، انتقلت إلى شباب موسيقى الروك أندرول الجديدة... وبرغم مواته، أعيد إحياء وتبرير جيل البيت».

وعندما بدأ مصطلح «جيل البيت» يستخدم كبطاقة تعريف للشباب الذين أسماهم **كيرواك** «الهيبستر أو البيتستر» فى أواخر الخمسينيات، فقدت كلمة «beat» مرجعيتها المحددة أمام ثقافة هامشية وأصبحت مرادفا لأى شخص يعيش كبوهيمى أو يتصرف بتمرد أو يبدو أنه يدعو إلى ثورة فى آداب السلوك. وكان لكل كاتب بطاقته المفضلة لتسميته التغير الثقافى. فاختار **نورمان ميلر** مصطلح «جيل البيت»، واستخدم **جينسبرج** إسم «الجماعات السرية» أو جماعات ما تحت الأرض»، كما فضل **كيرواك** «جيل البوب».

وفى ٢ أبريل، ١٩٥٨، بعد عدة أشهر منذ أطلق الروس تابعهم الصناعى «سبوتنيك»، صاغ **هيرب كين**، الكاتب بصحيفة «سان فرانسيسكو كرونيكل» كلمة «بيتنيك beatnik».

●

باءت بالفشل جهود **كيرواك** لإقناع رؤساء تحرير المجلات ومقدمى البرامج التليفزيونية بأن مفهومه لجيل البيت يتضمن بعدا روحيا، لكن قراء كتبه، التى حققت مبيعات واسعة، فهموه وفهموا إضافته إلى التغيرات الثقافية الجارية فى أمريكا. وكانت المؤسسة الأدبية عدوانية، ولكن مجموعة الكتاب البيت الصغيرة فى نيويورك وجدت أهم أنصارها قبل الضجة التى أثيرت حول «على الطريق» لـ«**كيرواك**»، و«عواء» لـ«**جينسبرج**»، ١٩٥٧، ببضع سنوات.

فقبل أن يظهر البيت كحركة أدبية تضم عددا كافيا من الكتاب الموهوبين الذين يتبادلون التعاطف ليتماسكوا باعتبارهم مجموعة متميزة ذات نفوذ باق، قويت شوكتهم بإضافة حاسمة، لعدة كتاب شبان نشطين على الساحل الغربى فى حركة الإحياء الشعرى فى مدينة سان فرانسيسكو.

وكان الساحل الغربى، بحلول ١٩٥٤، لديه مجتمع شعراء بديل راسخ، عندما وصل **الين جينسبرج** إلى سان فرانسيسكو قادما من نيويورك. وقبل ذلك بعقد، نشرت منشورات دائرة جورج ليت Leite، فى بيركلى، لشعراء الأفانجارد الأمريكيين **ويليام كارلوس ويليامز، وكينيث ركسروث، وكينيث باتشن، وروبرت دانكان، وويليام إيفرسون، وهنرى ميلر، وانابيس دين، وفيليب لامانتا**. وقد تكون مجتمع أدبى راديكالى خلا الحرب العالمية الثانية فى معسكر رافضى الحرب باعتبارها موقفا أخلاقيا فى والدبورت، أوريجون، الذى أصدر مجلة مقاومة عسكرية متطرفة باسم «The Illiterati» تدعو إلى «الإبداع والتجريب

والثورة لبناء مجتمع حر بلا حروب». وكان **أندريان ويلسون وكيرمت شيتس، ووليام إيفرسون** من بين أولئك الذين أشرفوا على إدارة المطبعة الصغيرة الموجودة فى المعسكر تحت اسم Untide Press.

وبعد الحرب، عمل **ويلسون** مع مجموعة مسرحية فى الإيست باى وكان يطبع برامجهم وملصقاتهم الإعلانية. وأسس **شيتس** «سنتور بريس» فى سان فرانسيسكو ونشر **لمارى فابيلى**، وهى شاعرة من بيركلى، وترجمات **كينيث ركسروث**. وأنشأ **إيفرسون** «إكوينوكس بريس» فى بيركلى، حيث تكونت مجموعة أدبية حول الشعراء **روبرت دانكان ، وجاك سپايسر وروبين بليسر**، مع روابط **بجوزفين مايلز**، وهى شاعرة وأستاذة للإنجليزية بجامعة كاليفورنيا، فى بيركلى.

وكان **دنكان**، الذى نشر مقاله «الشاذ جنسيا فى المجتمع» فى مجلة Polities سنة ١٩٤٤، واحدا من أوائل الشعراء فى أمريكا الذين تحدثوا عن شذوذهم الجنسى بصراحة، وقد عرف نفسه بأنه عضو فيما اعتبره مجموعة مضطهدة سياسيا. ويقول **ويليام إيفرسون** ان دانكان كان لا يكل فى قيامه بترتيب القراءات الشعرية باعتبارها «منفذنا الخلاق الرئيسى إلى حد كبير فى وجوهنا». وفى أواخر الأربعينيات، تمخضت النشاطات الأدبية **لإيفرسون، ودانكان، وسپايسر** وغيرهم عن مصطلح «عصر إحياء بيركلى».

وفى سان فرانسيسكو، كان الشاعر الراديكالى **كينيث ركسروث** محور حلقة أدبية أخرى كانت تجتمع أسبوعيا فى شقته، وفى بعض الأحيان تفيض على قاعة مستأجرة. ويقول **ركسروث** أن اجتماعات هذه المجموعة كانت أضخم اجتماعات شهدتها سان فرانسيسكو حتى ذلك الوقت لمجموعة راديكالية أو شبه راديكالية.

وبحلول ١٩٥٤، كان فى سان فرانسيسكو جمهور شعر شره إلى حد أن الشاعر **ولدون كيز** نظم ڤودڤيل شعر يتألف من قراءات وجاز واسكتشات ساخرة. وفى السنة نفسها، أسست **روث ويت - ديامانت** مركز الشعر بجامعة ولاية سان فرانسيسكو، وحيث كانت القراءات التى يشترك فيها شعراء زائرون ومحليون تعقد بصورة منتظمة. وفى الاستقبال الذى أقيم للشاعر **و.هـ. أودن**، الذى افتتح قراءات مركز الشعر، التقى **جينسبرج** بالشاعر الشاب **مايكل ماكلور**، الذى أتى إلى سان فرانسيسكو لاهتمامه بفن التصوير والأدب.

وقرأ **جينسبرج** قصيدتى «دائرة» و«فلك» وأدرك أن وسط الكتاب فى سان فرانسيسكو، على عكس المؤسسة الأكاديمية المحافظة وشركات النشر التجارية الضخمة فى مدينة نيويورك، كان يدعمه ويشجعه تقليد متصل للشعر التجريبى والسياسات الراديكالية، والمجلات والمطابع الصغيرة، بما فى ذلك قبول أكثر انفتاحا وتسامحا للشذوذ الجنسى.

وقد شعر **جينسبرج**، الذى انتقل إلى سان فرانسيسكو حاملا رسالة من شاعر نيوجرسى **وليام كارلوس ويليامز** يقدمه فيها إلي **ركسروث**، شعر أنه فى صحبة متعاطفة. وعن طريق **ركسروث** التقى بعدد من «الانماط المثيرة للاهتمام»، ومن بينهما **دانكان وباتشن** Patchen وشاعر شاب فى بيركلى يدعى **جارى سنايدر** Snyder، الذى كان يدرس اللغات

والفلسفة الآسيوية. كما التقى جينسبرج ببيستر **أورلوفسكي** Orlovsky عن طريق فنان سان فرانسيسكو **روبرت لافيني**، وبدأ يعيشان معا فى شقة بشارع مونتجومرى.

وفى صيف ١٩٥٥، قرر جينسبرج أن يدخل الاستقرار إلى حياته فالتحق ببرنامج اللغة الإنجليزية بقسم الدراسات العليا بجامعة كاليفورنيا فى بيركلى. وفى يوليو ١٩٥٥ عثر على «كابينه» فى بيركلى والتحق بالفصل الدراسى الخريفى، برغم أنه كان يعرف أن أقسام اللغة الإنجليزية كان يسيطر عليها «النقد الجديد»، وكان يقوم على أسس كلاسيكية متأنقة تدين بالإعجاب بلغة الماضى، ولكنها كانت أبعد ما تكون عن البيئة الفضلى لشاعر عقد العزم على خلق «رؤية جديدة» فى الأدب.

وفى أوائل أغسطس، وكان لا يزال يقيم فى شارع مونتجمرى، بدأ جينسبرج يكتب قصيدة طويلة عن حياته، متأثرا فى جانب منها بحديث ركسروث وشعره. وكانت هذه القصيدة «عواء» التى أعطت جنسبرج الشجاعة ليتخلى عن مشروعاته الخاصة بالدراسات العليا وأن يتخذ من الشعر مهنة تفرغ. وقبل أن يمضى وقت طويل على كتابة القصيدة، قرر أن ينظم قراءة شعرية يوم ٧ أكتوبر ١٩٥٥، فى جاليرى «سيكس»، وهو جاليرى تعاونى فى سان فرانسيسكو واشترك معه فى القراءة شعراء الساحل الغربى الشبان الأربعة **مايكل ماكلور، وجارى سنايدر، وفيليب ويلن، وفيليب لامانتا**. ولم يرغب **چاك كيرواك**، الذى كان يزور جينسبرج فى ذلك الوقت، أن يشترك مع الآخرين، ولكن كينيث ركسورث وافق على أن يكون مقدم الأمسية.

وكانت قراءة «الشعراء الستة فى جاليرى ٦» العامل المساعد الذى كشف على نحو درامى عما أسماه جينسبرج فيما بعد «الرباط الطبيعى لأساليب الفكر أو الأسلوب الأدبى أو المنظور الكوكبى» بين كتاب الساحل الشرقى وشعراء الساحل الغربى.

ويقول **مايكل ماكلور**، فى معرض وصف مشاعره فى تلك الأمسية الشعرية، سنة ١٩٥٥: كنا محاصرين بين الحرب الباردة وأول محنة أسيوية ـ الحرب الكورية، كنا نكره الحرب ولا إنسانية البرودة. وكان البلد يوحى بقوانين الطوارئ. حالة عسكرية غير معلنة زحفت من دبابات Daddy Warbucks (دولارات حرب دادى) وانتشرت على أديم الأرض. وباعتبارنا فنانين كنا مقموعين، وفى الواقع كان الشعب كله مقموعا.

... كنا ندرك أننا شعراء وكان علينا أن نتكلم بصراحة. وكنا نشعر أن فن الشعر كان ميتا أساسا ـ قتلته الحرب، والأكاديميات، والإهمال، والحرمان من الحب، واللامبالاة. وكنا ندرك أن فى وسعنا أن نعيده إلى الحياة. وكان فى وسعنا أن نرى ما فعله **پاوند ـ وويتمان، وارتو، ود. هـ. لورانس** فى شعره ونثره الصريحين... أردنا أن نجعله شعرا جديداً، وأردنا أن نخترعه ونخترع عمليته ونحن نتعامل معه. لقد أردنا صوتا وأردنا رؤية.

وقد حملت قصيدة جينسبرج «عواء» «الصوت» و«الرؤية»، اللازمين يوم ٧ أكتوبر ١٩٥٥، بهذه الكلمات الاستهلالية التى أصبحت شهيرة اليوم: رأيت خبرة

عقول جيلي وقد دمرها الجنون، عرايا هستيريين يتضورون جوعاً، يجرون أنفسهم عبر شوارع الزنوج في الفجر بحثاً عن حقنة غضبى...»

لقد حيا جمهور المستمعين، الذى بلغ ١٥٠ شخصاً، جينسبرج بعد انتهاء قراءاته للقصيدة. ويقول ماكلور متذكرا تلك الليلة: «أدرك الجميع، كأعمق ما يكون الإدراك أن حاجزاً قد كُسر، وأن صوتاً وجسداً إنسانيين قد ألقيا على حائط أمريكا الخشن وجيوشها وبحريتها وأكاديمياتها ومؤسساتها الداعمة ونظم ملكيتها وقواعد دعم قوّتها؟!

وقد أرسل الشاعر لورانس فيرلينجيتى Ferlin-ghetti، الذى كان ضمن جمهور المستمعين فى جاليرى ٦ فى تلك الليلة برقية، إلى جينسبرج عرض عليه فيها أن ينشر قصيدة «عواء» فى كتاب ضمن «سلسلة شعراء الجيب» التى كانت قد بدأت دار النشر التى لايزال يملكها سيتى لايتس City Lights فى إصدارها.

وفي مايو ١٩٥٧، بعد بضعة أشهر من إصدارها، صادر ضباط جمارك سان فرانسسكو كتاب «عواء وقصائد أخرى»، الكتاب الرابع فى السلسلة. ووجّهت إلى فيرلينجيتى، وشينجيوشى، الموظف الذى كان يعمل بمكتبة سيتى لايتس، تهمة نشر كتاب إباحى وبيعه، ودافع فيرلينجيتى بقوة عن «عواء»، بقوله «ليس الشاعر ولكن ما يلاحظه هو الذى بدا إباحياً.

إن نفايات «عواء» الإباحية الكبرى هى نفايات العالم المـيْكن البائس المفقود بين قبائل الذرة والقوميات المجنونة...»

وقد كانت محاكمة «عواء» فى سان فرانسيسكو حدثاً واسع الذيوع، جذب انتباهاً قومياً - إلى جينسبرج وفيرلينجيتى وأدّى إلى بيع آلاف النسخ من الكتاب الصغير الأبيض والأسود على امتداد الولايات المتحدة. وعندما حكم القاضى كالايتون هورن بخلو الكتاب من الإباحية، ارتفعت مبيعاته إلى عشرات الآلاف. وانضم شعراء وكتاب «البيت»، الذين مثلهم جينسبرج، إلى شعراء سان فرانسيسكو، كما مَثّلهم فيرلينجيتى، وأصبحت الحركة الأدبية لجيل البيت على أهبة الاستعداد للانطلاق إلى مدار الأفلاك.

وقد توطّد الاندماج فى ذهن الجمهور بنشر رواية كيرواك الأوتوبيوجرافية «صعاليك دارما» (١٩٥٨)، الذى وصف فيهامغامراته فى «تسوّل توصيلات على الطرق السريعة» بالساحل الغربى، أو ما يعرف «بالهيتش هايك»!، بما فى ذلك أمسية جاليرى ٦ الشعرية، وأضفى طابعاً رومانسياً على أفكار شاعر الساحل الغربى جارى سنايدر، الشخصية الرئيسية فى الرواية. وقد أصبح تصوير كيرواك لقيم سنايدر وأسلوب حياته مشروع الثقافة الهيبية بعد ذلك بعقد.

وقد جعل كيرواك سنايْدر (لُقّب فى الرواية چافى رايدر) يتنبأ بزمن مستقبلى تُثوِّر فيه رؤى الشعراء أمريكا.

وخلال حديثه مع كيرواك (راى سميث فى الرواية)، خارج الكابينة التى عاش فيها جينبسبرج خلال خريف ١٩٥٥، ببير كلى، يقول چافى.

«لقد كنت أقرأ ويتمان، هل تعرف ماذا يقول، لاتبتئسوا أيها العبيد، وروِّعوا الطغاة الأجانب، وهو يعنى

أن هذا هو موقف الشاعر الملحمى، مغنى لوثة عقيدة الزن «Zen» لمسالك الصحراء القديمة، إن كلّ هذا الشىء هو عالم زاخر بالجوّالين حاملى المخلة، صعاليك «دراما» الذين يرفضون أن يشاركوا فى المطالبة العامة بأن يستهلكوا الإنتاج، ومن ثمّ ينبغى أن يعملوا من أجل امتياز استهلاك كلّ ذلك الغُثاء الذى لم يريدوه حقيقةً بأىّ حال، مثل الثلاجات وأجهزة التليفزيون والسيارات، على الأقل السيارات المترفة الجيدة، وأنواع معينة من زيوت الشعر ومجفّفات العرق والمخلّفات العامة التى تشاهدها فى النهاية بعد أسبوع فى الزبالة بأىّ حال، إنهم جميعاً سجناء نظام عمل وإنتاج واستهلاك وعمل وإنتاج واستهلاك، إننى أرى رؤية ثورة مخْلة عظيمة، آلاف أو حتى ملايين من الشباب الأمريكى يجوبون الآفاق بمخلات، يصعدون الجبال ليصلّوا، ويُضْحِكون الأطفال ويُسعدون الشيوخ، ويجعلون الفتيات الصغيرات سعيدات والفتيات الكبيرات أكثر سعادة، إنهم جميعا مجانين الزن Zen الذين يتجولون وهم يكتبون الشعر الذى يخطر بعقولهم بلا سبب وهم كذلك يواصلون تقديم رؤى حرية أبدية للجميع، وجميع المخلوقات التى على قيد الحياة، من خلال ما يتحلون به من شفقة وكذلك من خلال أفعال غير متوقعة غريبة، هذا هو ما يعجبنى فيكما، يا جولدبوك وسميث (جينسبرج وكيرواك)، أنتما الأثنين القادمين من الساحل الشرقى الذى كنت أظنه ميتا».

«لقد جلبتما حقيقة ريحا منعشة إلى هذا المكان...»

وفى أواخر الخمسينيات قامت المجلات الأدبية مثل Evergreen Review و Chicago Review بتوثيق الرابطة بين الكتابة بنشر الشعر والقصص لشعراء سان فرانسيسكو وشعراء وكتاب «البيت». وفى ١٩٥٩، بدأت تصدر كتب تحلل تأثير الجماعة الأدبية الجديدة على الثقافة الأمريكية. وكان بعض النقاد متعاطفين، مثل لورانس ليبتون، (البرابرة المقدسون). وقد جمع ليبتون كتاب الساحل الشرقى والساحل الغربى فى رابطة واحدة وأطلق عليهم «البرابرة المقدسون - مقدسون فى بحثهم عن الذات، برابرة فى رفضهم الكلى لما يسمى معايير النجاح المتحضرة، المبادئ الأخلاقية والعصاب. «وكان بعض الكتاب الآخرين أشد تفاهة فى نقدهم، مثل ويليام ف. براون فى كتابه Beat Beat Beat (١٩٥٩)، «مجموعة ذكية من الأعمال الكارتونية الطريفة عن الحياة والحب بين البيتنيكيين».

وقد مثلت دوائر المعارف، مثل حولية (ذى أميريكانا) لسنة ١٩٥٨ الفكر المحافظ السائد فى الولايات المتحدة. وفى العرض الخاص لأهم أحداث العام الأدبية، وبّخت أميريكانا كيرواك لاتخاذه المسلك الخاطئ:

«احتفل جاك كيرواك فى ١٩٥٧ بجيل «البيت» بأمريكا ما بعد الحرب، المماثل من حيث الجوهر لأبطال مدرسة الأدب الإنجليزى المعاصرة «حوض - المطبخ»، فى روايته «على الطريق». وهذا الكتاب، وهو تقرير عن تعليقات نصف - مثقفة لمجموعة من الفاسدين الواعين - بذواتهم، مدمنى السفر بسرعات عالية بين نيويورك وسان فرانسيسكو، والذين انغمسوا فى موسيقى الجاز والمخدرات وحدود الجنس والأدب المتاثة، لقى اهتماما مبالغا فيه لأهميته كعمل روائى. لقد كانت رواية كيرواك الأولى (البلدة والمدينة) ١٩٥٠ دراسة حساسة لنمو

نضوج شاب، لكن عمله الجديد، الذى يصف مجموعة هامشية صغيرة إلى أبعد الحدود من البوهيميين الذين يتخذون مواقف خاصة، قد وصفها هربرت جولد فى مجلة The Nation (١٦ نوفمبر)، كأدق ما يكون الوصف، بقوله إنها «تقريع مطول محموم».

وتقول آن تشارترز، صاحبة الكتاب المرجعى الهام «قارئ البيت - المتنقل»، والذى اعتمدت عليه فى هذا السرد التاريخى، إن قصص الكتاب البيت وأشعارهم من أمثال كيرواك، وجينسبرج، وفيرلينجيتى، وسنايدر، وماكلور، ربما قد أثارت استياء أعداد من الأمريكيين تزيد على عدد القراء الذين تزيد أعمارهم على ثلاثين عاما، ممن يوافقون على هجومها على مؤسسات موقرة مثل الرأسمالية والاستهلاكية والمجمّع العسكرى - الصناعى والعنصرية والدمار الإيكولوجى. بل إن الشاعر الأكبر سنا، ويليام كارلوس ويليامز نفسه، الذى كتب تقديما متعاطفا لكتاب «عواء»، كان لديه تحفظاته حول شعر البيت.وفى يوم ٢٨ مارس، ١٩٥٨ كتب ويليامز إلى الشاعر جوزيف رينارد يقول «هل تعرف أى أحد من عصابة سان فرانسيسكو الذين يحققون الشهرة لأسمائهم فى الصحف فى هذه الأيام؟ إن قصائدك ليست وليدة زخمهم - وهو فى الحقيقة زخم إمى، برغم أنى ينبغى أن أعلق من رقبتى إذا عرفت.».

ومثل عمل الكتاب الراديكاليين فى الثلاثينيات (ولكن بدون برنامجهم السياسى المحدد)، كان أدب البيت أدبا بديلا لكتاب كانوا كاسحين فى تنديدهم بقيم بلدهم الكامنة، الاجتماعية والجنسية والسياسية والدينية. فقد هاجم الشعراء الحداثيون الأسبقون مثل إزرا باوند أو كتاب الجيل الضائع مثل إرنست هيمنجواى، هاجموا النظام من مأمن حياتهم فى الخارج بوصفهم مغتربين، لكن كتاب جيل البيت احتجوا على تجاوزات بلدهم من الخطوط الأمامية، وقد دعوا إلى تغيرات شخصية واجتماعية جعلت منهم أبطالا فى أعين بعض القراء وهراطقة بالنسبة لآخرين.

وقد أدرك الروائى ويليام بوروز التهديد الذى مثله جيل البيت للقيم الأمريكية الراسخة.

ما إن بدأت حركة البيت حتى كان لها زخمها الخاص وتأثيرها على نطاق العالم. فى الواقع، رأى المحافظون الأذكياء فى أمريكا أن هذه الحركة تمثل تهديدا لوضعهم قبل أن يدرك الكتاب البيت أنفسهم ذلك بكثير. تهديد أخطر بكثير: (لنقل الاتهام بالشيوعية).

وقد جاءت حركة البيت الأدبية فى الوقت الصحيح تماما وقالت شيئا كانت ملايين الناس من جميع الجنسيات فى شتى أنحاء العالم تنتظر سماعه. ولا يستطيع المرء أن يقول لأى أحد شيئا لا يعرفه بالفعل. إن الأغتراب والضجر وعدم الرضا كانت هناك بالفعل تنتظر عندما أشار كيرواك إلى الطريق.

إننى أعتقد أن الفنانين هم مهندسو التغيير، وليس المشرعون السياسيون الذين ينفذون التغيير بعد أن يصبح حقيقة. فالفن يمارس نفوذا عميقا على أسلوب الحياة، طريقة المدرك الحسي ومداه ووجهته، والفن ينبئنا بما نعرف ولا نعرف أننا نعرفه. والمؤكد أن «على الطريق» قد أدت هذه الوظيفة فى ١٩٥٧ إلى حد غير عادى. ولا شك فى أننا نعيش فى أمريكا أكثر حرية نتيجة لحركة البيت الأدبية، التى هى جزء هام من الصورة

الأكبر للتغير الثقافى والسياسى فى هذا البلد خلال الأربعين سنة الأخيرة، عندما كان لايمكن ظهور كلمة نابية فى الصفحة المطبوعة، وكانت حقوق الأقلية مثار سخرية.

وبرغم الحملات التى أثارها الكتاب المحافظون ضد حركة البيت الأدبية التى اجتاحت الوسط الأدبى الشعبى والأكاديمى كإعصار، أمنت عددا من رؤساء التحرير والأكاديميين والناشرين، الذين كانوا يتعاملون معها بجدية، يكفى لضمان بقائها فى طبعات جعلتها متاحة لدائرة واسعة من القراء.

وفى بداية الستينيات، كان كتاب جيل البيت قد رسخت أقدامهم باعتبارهم جماعة أدبية بنشر عدة أنثولوجيات وسلسلة من الكتب لمؤلفين فرديين خلال نصف عقد تقريبا. ومن بينها «عواء - ١٩٥٦» و«قاديش - ١٩٦١» لجينسبرج، و«على الطريق - ١٩٥٧» و«صعاليك دراما - ١٩٥٨» و«دكتور ساكس - ١٩٥٩» و«بلوز مكسيكو سيتى - ١٩٥٩» و«كتاب الأحلام - ١٩٦١» لجاك كيرواك، وغيرها من أعمال لورانس فيرلينجتى، وجريجورى كورسو، ومايكل ماكلور، وويليام بوروز، وجارى سنايدر، والشاعر الأفريقى الأمريكى لوروا جونز (الآن.. أميرى بركة) «مذكرة انتحار فى ٢١ مجلدا» (١٩٦١).

وفى نهاية الستينيات أدخل قاموس راندوم هارس المصطلح «جيل البيت» مقتبسا تعريف جاك كيرواك له بأنه «أعضاء الجيل الذى نضج بعد الحرب العالمية الثانية الذين، كنتيجة مفترضة لانقشاع الوهم الناشئ عن الحرب الباردة، تبنوا انسلاخا صوفيا للتخفيف من التوترات الاجتماعية والجنسية».

وفى الوقت الذى دخل فيه المصطلح القاموس، كان قد أصبح تقريبا شيئا عفى عليه الزمن. وكان مصطلح «الهيبى» قد حل محل «البيتيك» باعتباره تعريف لممثلى الثقافة الأمريكية البديلة.

وفى عدد فبراير «لمرشد القراء إلى أدب الدوريات»، وردت إشارة تحت مصطلح «بيتنيكس»، بعد قائمة بثلاثة مقالات فقط تضمنت مراجعة لمجموعة مقالات هولمز الرثائية عن جيل البيت باسم «لم يعد هناك شىء يمكن إعلانه». فى ١٩٦٨، سجل ٥٣ مقالا تحت كلمة - هيبيّون - فى مرشد القراء»، وظهرت فى السنة التالية أكثر من مائة مقال.

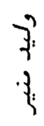
وتقول آن تشارترز أن كتاب «جيل البيت»، مثل كتاب «الجيل الضائع» فى العشرينيات ، ارتبطوا بإطار زمنى معين. ولم يشعر معظم المشاركين فى الحركة الأدبية بأسف لرؤية اختفاء بطاقتى «البيت» و«البيتنيكس». وقد أدرك الشاعر جريجورى كورسو أن هذه الكلمات كانت تعنى «جيل الخارجين على القانون». ومع مضى السنين تطورت حرف بعض الكتاب متجاوزة انتماءهم المبكر بالجماعة. وعندما منح آلين جينسبرج جائزة الكتاب القومى للشعر سنة ١٩٧٤ عن كتابه «سقوط أمريكا»، أكد خطاب قبوله الجائزة أهمية الاعتراف بما أسماه سيادة العقل الفردى فى أمريكا ما بعد فيتنام. وقال «لم يعد هناك أى أمل لخلاص أمريكا الذى أعلنه جاك كيرواك وآخرون بجيلنا من البيت، واعين وعاوين، نائمين ومنشدين قاديش للأمة منذ عقود مضت، مرفوضين ومع ذلك نبوح من القلب. وكل ما ينبغى أن نعمله من الآن هو فضاء وعينا الهادئ الفارغ الفسيح. آه! آه! آه!»

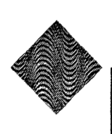
وعندما حصل الشاعر جارى سنايدر على جائزة بوليتزر عن مجموعته الشعرية «جزيرة السلاحف» الصادرة فى ١٩٧٤، قال إنه يأمل أن تتخلص حافظات اغلفة كتبه أخيرا من بطاقة «شاعر بيت» وأن يوصف بعبارة «شاعر حاصل على جائزة بوليتزر» الأكثر تشريفا. وقد اعتقد سنايدر أن المصطلح «بيت» يفضل أن يستخدم تعريفاً لمجموعة صغيرة من الكتاب ـ وهى المجموعة اللصيقة مباشرة بآلين جينسبرج وكيرواك بالإضافة إلى جريجورى كورسو وبضعة آخرين. ويضيف «الكثيرون منا ننتمى معا إلى فئة عصر إحياء سان فرانسيسكو. وكلا الفئتين، فيما يتراءى لى، يحددها إطار زمنى معين. قد يبدأ من حوالى بداية الخمسينيات حتى منتصف الستينيات عندما استبدل الجاز بالروك أند رول، والماريوانا بأقراص إل.إس.دى، وقفز جيل جديد من الشباب بأكمله إلى المركبة وتغير اسم «البيتنيك» إلى «الهيبى» ولا يزال فى الوسع أن تعرف كلمة «بيت» بأنها حالة ذهنية خاصة... وقد كت فى هذه الحالة عهدا طويلا، وحتى الحالة الذهنية تنتمى إلى هذه النافذة التاريخية».

وبانتهاء دورة «البيت»، وبعد أن خلع أبطالها، من الذين ما زالوا على قيد الحياة، البطاقة التى خلعت عليهم الشهرة، ما الذى يبقى منهم للتاريخ؟

إن أعمالهم وحدها هى التى ستبقى ما بقيت العوالم الشعرية والقيم الجمالية والفكرية التى فجرتها نابضة، ولو فى إطار زمن معين.







البحــــر

ـ ١ ـ في شهرِ سبتمبرْ
اعترف البحرُ أمامى أنه يحبكْ
وأنه صار وحيداً فى خريف العُمرْ
وأنه لا يجد الخبز ولا الحنانْ
وأن من جبهته تبخَّرت رائحةُ السوسنِ والريحانْ
وأنه قد صار يابسا

ـ ٢ ـ حطامُ مَرْكَبٍ صغيرٍ
يقذفُ المدُّ به إلى ضُحى الرمالْ
فتتراجع السنونُ،
ويَفُضُّ غَزْلَهُ السؤالْ

٣ - اللانهائيةُ تعنى اثنينْ:
أنتِ
وهذا البحرْ

٤ - أغفرُ للبحرْ
كلَّ خطاياكِ
لكنى لا أغفر للبحرْ
كلَّ خطاياىْ

٥ - سَفَرُ النورسِ فوق البحرِ يوحى
لدمِ الشاعرِ أن المعجزةْ
هى أن نعرفَ للحلمِ مكانين معا
وزمانين معا
فإذا ماسارت الروحُ أمام الجَسَدِ
واستحمّت فى المدى والزَبَدِ
آمَنَتْ أن الحقيقةْ
توأمُ الحلمِ
وأن الله، والغابةَ، والناسَ،
وتلك الحيوانات التى تمرحُ فى الأرضِ،

وما فات وما يأتى
مرايا للحقيقةْ

ـ ٦ ـ طائرُ النورسِ جوّابُ سماواتٍ
وملاّحُ بحارٍ ومُدُنْ
طائرُ النورسِ صعلوكٌ قديمْ
يتمشّى فى الزمنْ
حزنه من خامةٍ أخرى
وأفراحُ رؤاهْ
غيمةٌ تهطلُ فى جنةِ عَدْنْ

ـ ٧ ـ حَمْلتُ هَمَّ جسدى سنينا
وعندما خرجتُ يوماًورأيتُ البحرْ
حلمتُ لو أصبحتُ فيه عُشبةً
أو قوقعهْ
فرفرف اليمامْ
فوق جبينى ثم ولىَّ فرِحاً حزينا
كأنه يقول للأيامْ:
قد مات طفلُ الزوبعهْ
ووُلِدَ الطفلُ الذى يحملُ صوتَ البحرْ

ـ ٨ ـ مالفرق بين البحرِ والمرأهْ؟
البحرِ مُشطُها
لكنها خاتَمُهُ

ـ ٩ ـ الماءُ من أمامى
والماءُ من ورائى
والماءُ عن يمينى
والماءُ عن شمالى
فكيف لا أُبالىَ؟

ـ ١٠ ـ الصيادون كثيرونْ
وأنا وحدى أمشى كالحَجَرِ المسنونْ

ـ ١١ ـ أين حنانُ الأصدافْ؟
هل هو شمسٌ خَبَّأها اللؤلؤُ
أم نجمٌ أخطأه العرّافْ؟

بحلول التاسع من هذا الشهر، تكون قد مضت ستون عاما على رحيل «أبى القاسم الشابى» ١٩٠٦ ـ ١٩٣٤، صاحب المنزلة الخاصة فى التيار الرومانسى للشعر العربى الحديث، والذى اختطفه الموت بعد صراع مرير مع المرض، وهو بعد فى عقده الثالث.

رسالة تونس

حمادى الزنكرى (*)

فى ذكرى مرور ستين عاما على وفاة أبى القاسم الشابى

العالم ونظامه فى قصيدة «قلب الشاعر»

فصل القول فى الشعر مطلب عسير بسبب تعدد الأفهام والاختلافات فى التأويل، وهو فى بعض أنواع الشعر أعسر. فمنه ما تقرأه فتنساب مع لفظه السهل ونغمه المتناسق انسياب الماء على منبسط الوادى وتنتهى من القراءة وقد ملاتك المتعة وإذ تعود باحثا عن عللها تغمض عليك هذه القصيدة بقدر ما كانت شفافة، لأنك ستلقى وراء كل لفظة سرا وخلف كلّ تعبير صورة وتنفتح نفسك إذ ذاك على عوالم جديدة أبدعها الشاعر بوساطة اللغة، واكتشفتها أنت بالتأمل وإعمال النظر.



وإن قصيدة «قلب الشاعر» لأبى القاسم الشابى لمن هذا الشعر

الذى وصفنا. وهى قصيدة يبسط فيها قائلها مكانة الطبيعة فى ذاته باستجماع كائناتها وعناصرها فى قلبه وبالكشف عن تأثيراتها وتجددها فى نفسه، فماذا عساه يعنى بهذا التشكيل الشعرى؟ لعل قراءتها الفاحصة واستجلاء صورها التعبيرية يمكّنان من الإمساك بمطلبنا ولعلهما يمكنان كذلك من تبيّن رؤية هذا الشاعر إلى العالم من حوله.

وردت القصيدة بعنوان «قلب الشاعر» فى أربعة عشر بيتا من البحر الوافر، وأتت على قسمين متوازيين كان أولهما جملة وحيدة

* كاتب هذه السطور (الدكتور حمادى الزنكرى) يعمل استاذا بكلية الآداب والعلوم الإنسانية بالقيروان - تونس .

عدّد فيها الشاعر كائنات الطبيعة التي حلت بقلبه، أما القسم الثاني فـإثبـات ملحّ لحركـة هذه الكائنات وانفعالاتها، وأتى هذا الإثبات في جمل متكررة على نسق متشابه.

تكّون القسم الأول. وهو كما أسلفت جملة وحيدة. من مبتدأ سوف يتوزع على الأبيات الستة الأولى، وخبر يحتويه البيت السابع، وأتى المبتدأ جامعا بين الإبهام والوضوح، فلئن كان الأصل في المبتدأ التعريف، فالتعريف في هذ المبتدأ يفاجئ بالتباس بعيد الغور «اليس كل ما هب وما دب وما نام أو حام على هذا الوجود» هو الخليقة اجمعها؟ أليس هذا الكلام إبهاما متواصلاً توحي به كلمة «كل» الدالة على التعميم والأسماء الموصولة بعدها والأفعال «المشتركة» التي تدعي تفسير هذه الأسماء وكذلك كلمة الوجود في نهاية البيت؟

هذا الإبهام الغالب يستدعي. لا شك. الحيرة فالشاعر يبادرنا بإحاطة منه بالوجود في كائناته، يكتنزها ويخضعها لإحصاء سهل وسريع. فالوجود توحد أو صار كلا. والشاعر أخضعه إلى نوع من التشابه الذي يشمل الحياة الثرية: المتناهي صار محدودا والمتعدد صار واحدا. وهذا التوحد يظهر كذلك في الكلمات، في بنائها الصوتي والصرفي. فالتحول من كلمة إلى أخرى لا يكاد يتبين ولا تتفرق حركة الكائنات إلا بحرف واحد يستبد له الشاعر من فعل إلى آخر (هب - دب/ نام - حام) وهذه الأفعال نفسها متشابهة في صيغها وعدد حروفها ونغمها الداخلي ووظيفتها الموسيقية داخل البيت: السنا إزاء افعال أو حركات تبتغي الإحالة إلى وجود واحد؟ بلى إنها لكذلك. فالأبيات الخمسة المتوالية، وهي تفسير وتفصيل لهذا الإبهام السابق، أتت استعراضا للكائنات الموصوفة حركاتها في مطلع القصيدة أي كائنات «هذا الوجود»، هذا الوجود الذي يشير إليه الشابي إشارة من يُرى الشيء إلى الأعمى عنه، أو إشارة من استوعب الحقيقة لمن تجاوزته الحقيقة، واتسم هذا الاستعراض بِسِمَات مختلفة، فقد كان تعديدا متنوع المأتي، بل شاملا لأصناف الموجودات حيّها وجمادها محسوسها ومجرّدها. فماذا يعني بهذا التعديد الشبيه بالإحصاء الساذج؟ لأ شك في أن الشابي قادر على الاسترسال فيه بما تسمح به اللغة ومدلولاتها، وديوانه .(أغاني الحياة) مجال متسع يشهد على هذه القدرة. لكن هذا التعديد الذي نقرؤه في القسم الأول من القصيدة أتى في حيز مخصوص وعلى شكل يكاد يكون مدروسا، ذلك أن الشابي استجمع ضمنه موجودات الطبيعة استجماعا متصفا بالسرعة الفائقة، وكل الكلمات التي انتظمتها الأبيات الوسطى من المقطع، اي الثاني والثالث والرابع والخامس والسادس، كانت تسميات متلاحقة ولاهثة. ولعلّ الفعلين اللذين ختما البيتين الثاني والخامس: (تميد - تجود)، هدفا إلى التخفيف من حدة هذا التلاحق.

ويتحول الشاعر إلى المقطع الثاني من القصيدة، ويستهله بتنبيه منه لنا إلى مكان ما (ها هنا) يستوقفنا في كل بداية بيت أو خلال قراءة الأبيات.

يجمع الشابي معاني القسوة في نقله فجائية (عصف. اهوال. الدجى) فتلتقي الكلمات لتخلف الوحشة الباطنية في القارئ، وواضح أن هذه الوحشة لا تعود إلى

المعنى المستفاد من نظم الجملة، بقدر ما تكمن فى أجناس الألفاظ أو. على أقصى تقدير - فى العالم الأسطورى الذى يحدثه جرس الألفاظ، وهو عالم الأغوال التى يستحضرها الظلام.

إن انتقال الشابى سيتواصل على هذا النسق بلا هوادة خلال كل المقطع، ويستوقفنا فى كل مرة شكل مخالف من حركات الوجود. ولعل متابعتنا له تسمح بالإمساك ببعض مقاصده، إنه يكتشف أن في قلبه عواصف أهوال الوجود وخفقان أحلام الورود وهتاف أصداء الفناء عزف الحان الخلود. وهو يبدى فى هذا القلب الأمانى والأسى والهوى ماشية فى موكب فخم النشيد. ولا ينتهى الفجر داخل قلبه ولا يبيد الليل. إن الطبيعة تجاوزت نفسها فى هذا القلب الرحب العميق، لكن أنّى لها أن تتجاوزه هو! لقد أحس بأهوال الظلمات فأمسك بها لديه «مثل الرمال فى قبضته» ولكنه بدل أن يذروها للريح هروبا منها؛ استضافها فى قلبه استئناسا بها، وكذلك فعل مع الورود. يرى الناس فى الورود جمالا ويستطيبون فيها عطر الرائحة، ولكن الشابى يستكشف فيها أحلاما خافقة. مرة أخرى تصنع الكلمات عالمها الخاص الغنى عن منطق المعانى المعروفة بين الناس، ويفتح الإيحاء مجالاً واسعا لكل قارىء على حدة ليثرى الصورة بجمال جديد، أما أنا فاقرأ فى هذا الخفقان لأحلام الورود شيئا من أحلام العذارى، لا تسكن على حال، وإنما يعّن لهن فى كل آن هوى جديد. وبقدر ما كانت فى هذا القلب أهوال الدجى تعصف، كانت أحلام الورود تخفق. وهذا يعنى أن قدرة هذا القلب على الاستيعاب لا تبدو فحسب من رحابة وعمق فيه ولكن من قدرته على إخضاع المتناقضات إلى نوع من التطابق الناتج عن تجاوزها وعدم التنابذ بينها (الأهوال - الأحلام/ الدجى - الورود / تعصف - تخفق).

وهذا الإخضاع يتواصل فى البيت الموالى (هتاف أصداء الفنا - عزف الحان الخلود) فلكأننا بالشابى مقاوما الفناء بالخلود، ومستعيضا عن الأصداء الشاجية بالألحان السارة، ومكتشفا فى الهتافات المضطربة عزفا متناسقا علويا. والصور القاتمة فى صدر البيت بقتامة الفناء والخوف من الصَّدى. (ومن معانى الصدى هامة الميّت او عظمه أو جثته) تتحول فى العجز إلى فرحة عارمة بموسيقى خفية يحسّ بها الشاعر كامنة وراء مظاهر الفناء. إن الوجود عنده متجدد دوما. أليس وراء كل هتاف عزف، وفى كل صدى لحن، ومع كل فناء خلود؟ بلى ! ولا فرق إذ ذاك بين العواطف المتباينة التى تعصف بالإنسان. وهاهى الأمانى والهوى تماشى الأسى جنبا إلى جنب فى موكب فخم النشيد ولعل أسمى ما يستوقفنا فى هذه الصورة أسلوب التجسيم للعواطف الإنسانية، ويعبر به الشاعر عن مرتبتها فى نفسه من جانب، وعن التناسق بينها من جانب ثان، ثم ماذا يعنى بالموكب الفخم النشيد؟ لا شك أن روعة العواطف وسموها تعاليا فى قلبه فأحاطهما بالإجلال والتهليل، ولا عجب أن يرفع الشابى العواطف هذه الرفعة وهو من هو، ولا عجب كذلك أن يكون البيت نفسه شبيها بموكب متناسق الأقسام يتوسطه الهوى والأسى رغم التناقض بينهما، وتحف بهما من اليمين والشمال الأمانى والأناشيد، ولهذا التناسق أثر نغمى يبرز بقراءة تؤكد على كلمتى الهوى والأسى.

والهوى والأسى

ها هنا تمشي الأماني في موكب فخم النشيد

ويواصل الشابي تشكيل عواطفه تشكيلا هندسيا طريفا في البيت التالي، وإن كان ذلك على صعيد آخر مخالف، وحامل لدلالات جديدة..

هاهنا	الفجر	الذى	لا ينتهى
هاهنا	الليل	الذى	ليس يبيد

إن الوجود رَسخَ فى ذات ... الشاعر أخيراً، فهو لم يبق مجرد ظاهرة نتصورها ويحاول الشاعر أن يقنعنا بها متوسلا بالأساليب التخييلية (كما يبتغى فلاسفة الشعر) إنما صار حقيقة ثابتة: الفجر تجاوز تناهيه والليل غالب النهار وصار كلاهما متلَبسا بلبوسه الجديد الذى انتسجه الشاعر، فكان لهما درعا دون الفناء، وتَثْرىَ الصورة ليصير الليل عالم الظلمات والأموات رمزا للانفتاح على الخلود. ولعل استعمال التركيب بين الفعلين (ليس يبيد) يقوى من صفة التواصل لليل، بما لنطق الفعلين مجتمعين من اتصاف بالبطء والترقب والهمس.

ويصل بنا الشاعر فى آخر المطاف إلى حقيقته الداخلية التى طالما أجهدته فيثبت أن فى قلبه ألف خضم ثائر خالد الثورة مجهول الحدود، لقد أعيا الشاعرَ العدُّ والإحصاءُ والتنويعُ والوصف وما الجدوى من كل ذلك ما دام كل شيء يعبر عن حقيقة يمكن التوصل إليها برمزواحد: (الخضم)؟ هذا الخضم يذكرنا بلفظة (كل) التى استعملها فى المقطع الأول، وإن كان يزيد عليها بالتأكيد على الكثرة وبالتخصيص للحركة العنيفة . ولعل هذه الزيادة اعكاس لتصاعد الانفعال لدى الشاعر، فكائنات الوجود لم تعد تستوعب فى القلب مفردة (المقطع الأول) ولا فى شكل حركات مختلفة (الأبيات الأولى من المقطع الثانى)، وإنما امتزجت فى شيء متوحد يجاوز العد ويستهين بالكثرة، وصار هذا الشيء صورة جديدة طالما ارتقبناها بمتابعة القصيدة، وهى صورة (الخضمّ)، (والخضم لغة هو صفة لكل شيء كثير، وسمى به البحر لكثرة مائة وامتداده) التى تؤكد توق أبى القاسم الشابى إلى رؤية العالم من حوله بمقاييس جديدة هى مقاييس الثورة أو الخضوع والفناء أو الخلود والمحدود واللا محدود، ولا يتردد الشابى فى وضع أحكامه، فالوجود فى قلبه ثائر ثورة لا تنتهى فى الزمان (خالد الثورة) وواسع على مدى لا ينتهى فى المكان (مجهول الحدود) وإن هذا الوجود بصفتيه هاتين يعبر عن موقف الشاعر من الناس والآخرين، فهو يريد أن يرى الدنيا لا كما يرون، ويستعرضها أمامهم بإحساس ووعى جديدين طالما أوحى بهما فى سابق كلامه (براكين - رعود - اعاصير....)

وتنتهى القصيدة فى البيت الأخير بالتأكيد على الخلود، والخلود الذى يختفى به هو أن يتجدد فى ذاته تجددا لا تتتابع فيه الحركات، وإنما تستعيد نفسها على الدوام. وهذا الخلود هو زمن شعرى نطمئن إليه إذ نرى صور الحياة أو المادة التى تحمل نسغ الحياة متوالدة فى كل حين. إن هذا الوجود وكائناته كلها خالدة رغخم الفناء الذى يلازمها، ولعل كلمة «الدنيا» التى استعملها فى هذا البيت بحذق تعبر فى ذاتها - عن ثورة الشابى بما توحى به من فناء، وهل الدنيا إلا دار فناء؟ ولكن الشابى يفر من الحقيقة القاسية التى تحيط به، ويستبدل

الذي هو فـان بالذي هو ابقى، ولا عجب فلقد جلُنا داخل قلب الشاعر.

كان هذا القلب اذن رحبا عميقا استوعب الطبيعة على ما فيها من شساعة وتناقض، فماذا يعنى بهذه الرغبة الجامحة فى الاحتواء؟ وهل تفيدنا القراءة التى عرضنا، بإجابة على هذا السؤال؟ إن الشاعر اختار عناصر دون أخرى من الطبيعة احلها قلبه، وهى تعبر عن الجمال والاتساع والثورة والتجدد، فهى إذن عنده مجموعة من الرموز لعالم البواطن الإنسانية وتثبت بها بين الإنسان والعناصر صلة وثيقة كصلة الرحم لا تنفصم فما كان يهب ويدب وينام ويحوم هو جزء من كل ذات وصور للقيم المختلجة فى كل نفس، ولعل عظمة الإنسان. عند الشابى - هو إنه استطاع أن يكون عالما صغيرا استحوذ على الوجود باكمله، ثم احياه حياة أخرى ساحرة وخالدة. وهذه القدرة على استقطاب عناصر الطبيعة أمكنت الشابى من رؤية مخصوصة لها، فكل شىء فيها يتحرك داخل ذاته، ومهما كانت العلاقة بين الحركات مختلفة فالشاعر يستحضرها لتعبر عن الثورة والخلود والتجدد والطبيعة بثراء ماتيها وقد اكتست لونا استمده من لون ذاته، فكانت هى الذات نفسها، فهى وإياه صارا شيئا واحداً وما اطمان إليها الا لانه استكشف فيها إيمانه بوحدة العناصر وتجدد الحياة، ولا غرابة فى ذلك، لأن الإيمان لازمةٌ فى شعره تتردد كثيرا يقول فى قصيدة إلى الموت (اغانى الحياة ص 113):

هو الموتُ طيفُ الخلود الجميل

ونصف ُ الحيـــــاةِ الذى لا ينوحْ

هنا لك خلفَ الفضاءِ البعيدْ

يعيش المنونُ القــوىُ الصبـــوحْ

يضم القلوبَ إلى صدرهِ

ليـاسُـوَهـا مـضَـهَـا من جـروحْ

ويبعث فيها ربيع الحياة

ويبهجها بالصباح القَروحْ

والملاحظ أيضا أن تجدد الحياة الذى يعنيه الشابى ليس تجددا بمفهومه الحلولى او التناسخى، وهو لا يتعلق بالإنسان العضوى، وإنما هو اقرب إلى النظرة العاطفية الانطباعية إلى الأشياء من حوله، عمقتها عشرته المتواصلة للفضاءات الطبيعية الواسعة، ولمكوناتها البدائية، فلكم عبر عن قيمه مستلهمة منها، منعكسة فيه ومتحولة أمامه إلى مجموعة من الرموز تدل على حياته الباطنية، يقول فى «فكرة الفنان» (اغانى الحياة ص 190).

... (دنُياكَ كَوْنُ عواطفٍ وشعورِ)

هذا التناظر بينه وبينها استحوذ عليه، حتى صار هاجسا مستبداً يدعو به إلى التمازج التام الشبيه بحالة المتصوفين الذين يتوقون إلى اللقاء الاكبر. ولعل قصيدته (الأبد الصغير)

وهى صورة سابقة من قصيدة (قلب الشاعر)، اوضح ما يدل على هذه الرغبة فى الذوبان فى الطبيعة. ومن أبياتها:

يا قلب كم فيك من أفقٍ تنمقُهُ

كـواكبٌ تتـجلّى ثم تنعـدمُ

....

فانت انت الخضمُ الرْحبُ لا فرحٌ

يبقى على سطحهِ الطاغى ولا ألمُ

وانت انت شبابٌ خالدٌ نضِرٌ

مثل الطبيعةِ لا شيبٌ ولا هَرَمُ

وتجدر الإشارة إلى أن مختلف هذه النزعات لدى الشابى تجد أصولها فى مبادئ الشعر الرومنطيقى، سواء فى أصوله الأوروبية مع روسو وشاتوبريان

ولامارتين، أو فى تحولاته المهجرية مع **جبران ونعيمة وإيليا ابى ماضى**. وتتأكد المبادئ الرومنطيقية فى القصيدة بمؤشرات أخرى، فهى شعر متسام من بيئة الإنسان، وعن حياته الاجتماعية، وكل القيم والنزعات الواردة فيه ارتقت إلى مستوى من التجريد الأعلى قطع الصلة مع الاجتماع البشرى «الوضيع»، ولا عجب، فهذا هو مقياس الحكم على الشعراء عنده، يقول فى مقاله (الشعر والشاعر عندنا) (آثار الشابى: 141): **«والشعراء هم الذين يرتفعون بأرواحهم إلى آفاق فسيحة أرفع وأسمى من سماء البيئة المحدودة، متغزلين بدنيا غريبة رائعة لم تخلقها الحياة إلا فى أعماق قلوبهم الملأى بهذا الكون، ومُثُل الحياة العليا»** وهل كانت قصيدتنا إلا هذا الكون وهذه المثل؟

وتبرز آثار الرومنطقية كذلك فى لغة القصيدة وتركيبها، فاللفظ لا يتجاوز التعبير عن المظاهر البدائية للطبيعة، فأتى بذلك مألوفا شفافا متشابها، وبناء الشعر بدا هندسة متناسقة، ففى الوحدة الأولى كانت الجملة واحدة لكنها لاهثة عنيفة ولا تكاد تتمكن من التوقف لو لم يكبح الشاعر جماحها، أما فى الوحدة الثانية فالجملة تبدو كأنها انحلت وتفتتت ولكن الشاعر لم يفتتها إلا ليمدها بقوة جديدة هى قوة التراكم أو التراكب، فكأنها تحولت بهذه الهندسة إلى بناء شامخ متين الجوانب لا يزداد ثقلا إلا ليقوى أكثر، ولا نرى هذه الهندسة إلا انعكاسا للعفوية والتلقائية التى تلازم انفعالات الشاعر.

إن هذا التماثل بين الشكل والمضمون يؤكد سمو الفن الشعرى عندالشابى، إذ أن الصورة الفنية لديه مبنية على علاقات دلالية وشكلية متساوية ومتناظرة أو - بتعبير آخر - يتبين الإبداع الشعرى عند الشابى تنظيما مخصوصا للعالم بوسائط جمالية تستمد أشكالها من هذا العالم ذاته.

قلب الشاعر

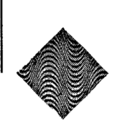
كلُ ما هبَّ، وما دبَّ وما
نام، أو حامَ على هذا الوجودْ
من طيورٍ، وزهورٍ، وشذىً
وينابيعَ، وأغصانٍ تميدْ
وبحارٍ، وكهوفٍ، وذُرى
وبراكينَ، ووديانٍ، وبيدْ
وضياءٍ، وظلالٍ، ودُجىً،
وفصولٍ، وغيولٍ، ورعودْ
وثلوجٍ، وضبابٍ عابرٍ،
وأعاصيرَ، وأمطارٍ تجودْ
وتعاليمَ، ودينٍ، ورُؤًى،
وأحاسيسَ، وصمتٍ، ونشيدْ
كلُّها تحيا بقلبى، حرةً
غضةَ السحر، كأطفالِ الخلودْ

***

مهنا فى قلبىَ الرَّحبِ العميقْ
يرقصُ الموتُ وأطيافُ الوجودْ
مهنا تعصف أهوالُ الدجى
مهنا، تخفقُ أحلامُ الورودْ
مهنا تهتفُ أصداءُ الفنا
مهنا، تعزفُ ألحانُ الخلودْ
مهنا تمشى الأمانى والهوَى،
والأسىَ فى موكبٍ فخْم النشيدْ
مهنا الفجرُ الذى لا ينتهى
مهنا الليل الذى ليسَ يَبيدْ
مهنا ألفُ خِضَمّ، ثائرٍ
خالد الثورةِ مجهولِ الحدودْ
مهنا فى كلِّ آنٍ تَمَّحىَ
صُوَرُ الدنيا، وتبدو من جديدْ

مارس ١٩٣٤

محمود نسيم



دوائــر

نهايةُ يومٍ
ورائحةٌ متفاوحةٌ فى حوايا المكانِ
صريرُ صراصيرَ فى قاعِ بالوعةٍ
التصاقُ الذبابِ على كلسِ الحائطِ المتآكلِ
شابٌ يخايلُ جارته من وراء الزجاجِ
وأغنيةٌ متراوحةٌ بين نافذتين

أتابعُ، مُسترخياً، حلقاتِ المسلسلِ
أتركُ فى حجرتى رغبةً متهرِّبةً
أتحرشُ بامرأتى، أو أجامعُها

أستعيرُ انفعالاً وأخيلةً للكتابةِ عن وطنٍ
وأباطيلَ أخرىَ
أُزيحُ هشيمَ الدقائقِ عن كتبٍ متناثرةٍ، ومقاعدَ
أنزو بموجي الصغير
وفوق السرير غبارٌ من الشهواتِ
فكيف تراءيتُ في برهةٍ متقطعةٍ
حاملاً جثةً وتمائمَ
مُجتلياً في غموضْ
....

وفي ضوئها الخاصِ
تجلو المدينةُ عالمها الشبحيَّ
وتنتحلُ الآن صورتها:
هَبْوُ أتربةِ الميتين على الشجرِ الجافِ

سقطُ الأجنّةِ فوق شواهدَ غيميةٍ
فوحُ ريح الحُسوماتِ
فأرٌ يخرفشُ في المهملاتِ

قنابلُ موقوتةٌ أسفل العرباتِ
أحاسيسُ أولى من الحب والغثيانِ

ومازلتُ بين الخرائب والكلماتِ، أريدُ
أريدكِ، لكننى حجرٌ دافئٌ
وصَدَفٌ فارغٌ فى أجيج الرمال
أركِّبُ اجنحةً لهياكلِ طَيرٍ، وأُلصِقُها بالجدارِ
أرى بالحواسِ، وأضدادِها
اتماثلُ بين التماثيلِ
أنجو بمعصيتى من فراديسَ رمليةٍ
هكذا، أدركُ المعجزاتِ الصغيرةَ
أو أنتقى رغباتٍ ملاءمةً

وشعاعٌ من العنكبوتِ الملوَّنِ يكشفُ وجهى
فيبدو خلال الوميضْ
بأنقاضهِ الورقيةِ
مُشتبكا بالقناعِ النقيضْ

ديفيد لودج
ترجمة السيد امام

الغراب وفن الكارتون

استلقى جسدا الرجل والمرأة بلا روحين،

فاغري الفم في بلادة، يحدقان في بلاهة، خاملين

على أزهار جنة عدن.

وتفكّر الربّ

وكانت المشكلة مستعصية، بحيث استدرجته الى النوم.

وضحك الغراب.

ما الذى يمثله «الغراب»: فى «حياة الغراب وأغانيه»؟ From the life and songs of the crow للشاعر «تدهيوز؟*». هل هو محاولة لخلق ميثولوجيا جديدة، أو على نحو أدق، لمراجعة ميثولوجيا قديمة؟ و الميثولوجيا المعنية بداءة، هى الميثولوجيا المسيحية. يقوم «الغراب»، من منظور ضيق جداً بتقليد المدى الذى يضمه الكتاب المقدس، ويغطى تاريخ العالم كله، منذ بدء الخليقة فى سفر التكوين، حتى سفر الرؤيا، مروراً بالموضوعات الإنسانية العامة: المولد والجماع والموت، واللغة والفن والعلم، الحب والحرب، الطبيعة والمدنية. وترجّع القصائد من ناحية أسلوبية، صدى الكتاب المقدس، وتستدعى أشكال الطقوس المسيحية وأنسابها:

* إدوارد جميس هيوز (١٩٣٠) المعروف ب (تيدهيوز»، هو شاعر إنجليزي معاصر، كان زوجا للشاعرة الإنجليزية المنتحرة سيلفيا بلاث. وتعد مجموعة أشعاره «الغراب» و التى تحمل عنوانا جانبيا: «من حياة الغراب واغانيه» التى صدرت عام ١٩٧٠، اهم عمل شعرى ظهر فى انجلترا فلى حقبة السبعينيات. (م)

في البدء كان الصرخة

الذي أنجب الدم

والذي أنجب العين

تعاليم:

لمن هذه الأقدام الصغيرة المهزولة العجفاء؟ للموت

لمن هذا الوجه المشعر المحرق السمت؟ للموت...

المبتهلون والمنشدون:

عندما صاغ الرب الغراب

صنع ذهبا

وعندما سواه في الشمس

صنع ماساً...

ومن أكثر القصائد إدهاشا، هي تلك القصائد التي يقدم فيها **الغراب** في سياقات إنجيلية راسخة، مثل جنة عدن، أو موضع صلب المسيح. ويتم تحوير القصص الشائعة والعادية بطريقة مروعة، وصادمة أحيانا، وتعد **«دعابة طفولية»** Childish prank التي استهللت بها كلامي، نموذجا جيدا لهذا الاتجاه. وفي هذه القصائد، يتم رد عجز الإنسان أمام غرائزه الجنسية، ليس للسقوط وإنما للغراب، الذي ينهض للأذى، في الوقت الذي كان الرب فيه غافيا، بعد أن اكتمل نصف الخليقة. ويعض الغراب على الدودة، فيقسمها نصفين:

وألقم الرجل النصف الذيلي

وتدلى الطرف المقطوع خارجا

وألقم المرأة النصف الحاوي على الرس بادئا بالرأس أولاً

وزحف إلى أعماقها موغلا ثم إلى أعلى

لكي يطل من عينها

داعيا نصفه الذيلي للالتحام به سريعا، سريعا

لأنه... آه كم كان الأمر مؤلما

ونهض الرجل من غفوته مجرورا على المشب

ونهضت المرأة لتراه قادماً ولم يكن أي منهما يدري بما جرى

واستمر الرب في غفوته

واستمر الغراب في ضحكه

لقد وصف **هيوز** نفسه **الغراب** بأنه«مخلوق من كابوس الرب» وهذا يوحي بأن الغراب حلم سيئ،

سوف يستيقظ منه الرب أخيرا، والقارئ من ثم. ويطابق هذا، على قدر ما يمثل الغراب، عملا من أعمال التخييل. غير أن الكتاب المقدس، وسفر التكوين على وجه الخصوص، هو بالمثل عمل تخييلي؛ أو إن أحببت عمل أسطورى ميثولوجى. وتضاهى «دعاية طفولية»، من ثم سفر التكوين، باعتبارها تفسيرا تخييليا لأصل الجنس البشرى. والفكرة الرئيسية التى تقوم عليها مجموعة القصائد كلها، فيما أحسب، هى أن التفسير الذى تقدمه أسطورة **الغراب**، تفسير أكثر معقولية للعالم كما نعرفه (أو كما يجده **هيوز**) من التفسير الذى تقدمه المسيحية الارثوذكسية نفسها.

وليس هناك بالطبع ما هو جديد، خصوصا، فيما يتعلق بمحاولة خلق ميثولوجيا جديدة، أو فى إعادة صياغة ميثولوجيا قديمة. لقد كان ذلك هو هم الشعراء منذ الحقبة الرومانتيكية فصاعداً، الأمر الذى يعزى إلى التأثير الناقض للميثولوجيا؛ الذى مارسه العلم والعقلانية على التفسيرات الميثولوجية التى قدمها الدين والشعر عن الكون. وربما كانت (**الفردوس المفقود**) Paradise lost هى آخر القصائد العظيمة باللغة الإنجليزية التى تقوم على إيمان أرثوذكسى - يزيد أو يقل - بالكتاب المقدس. ولقد حاول الرومانتيكيون إما التخلى عن الميثولوجيا كلية، كما فعل وردزورث، أو تطويعها لأغراضهم الخاصة، مثلما فعل **كيتس وشللى**، أو قاموا بخلق ميثولوجياهم الخاصة بهم كما فعل **وليام بليك**.

وإذا ما حاولنا العثورعلى نسب سابق ل «**الغراب**»، فلربما كان اسم **وليام بليك**، هو أول الأسماء التى تمثل أمام الذاكرة. ولا نقصد بالطبع بليك صاحب الكتابات الفخيمة المتسامية، بقدر ما نقصد **بليك** صاحب «**أغانى التجربة**» Songs of experience، وقصائد شذرات «**مخطوطات روزيتى**» Rossitti manuscript، وقصائد Nobodaddy، و**أمثال الجحيم** Qroverbs of Hell. وتوجد مثلا أوجه شبه بين الوظيفة الشعرية ل «**نمر**Tyger» **بليك**، و «**غراب**» **هيوز**. إن كلا من النمر والغراب، مخلوق يرمز إلى قوة لا أخلاقية، أو مبدأ كونى قصرت الديانة المسيحية الأرثوذكسية عن تعليله بطريقة مقبولة. ويمكننا أن نسأل الغراب «**أليس خالقك هو خالق الحمل**؟». - (السؤال، أثارته فى الحقيقة قصائد متعددة، بيد أن إجابته كانت على الدوام غامضة)

... منكفئا برأسه على قمامة الشاطئ،

يلتهم فى شراهة قطعة ساقطة من الأيس كريم

ومن المستحيل فيما أظن ألا نتصور هذه الوقفة دون أن نرى مؤخرة الغراب وقد انتصبت فى سوقية تهكمية ساخرة باتجاه السماء، حيث تواصل بقية الطيور انطلاقاتها.

إن الغـراب باختـصـار، هو البـهـيـمـة ذات الرؤية الحداثية جدا. البهيمة التي تتخذ فيها صور الكارثة الأرضـيـة، والعنف الفردي، أشكالا خسيسة مضـحكة، عبثية، تمنح من ثقافة الجموع المعاصرة، بقدر ما تمتح من تقاليد الأدب وأعرافه:

تصطدم العربات لافظة أمتعتها وأطفالها

وتغرق في الضحك

تصعد الباخرة وتهبط وسط الضحايا مثل بهلوان

وتغرق في الضحك

ويبدو لي أن الغراب نفسـه قد تم تصوره وتناوله بطرق تستدعي المقارنة مع شكل آخر من أشكال الفن الشعبي غريب عن القرن العشرين، الا وهو فن الرسوم المتحركة، وقرينتها مسلسلات الكرتون المطبوعة.

ولقد أخبرنا أن قصائد « **الغراب**» قد استمدت زخمها من الفنان الأميركي **ليونارد باسكن** Leonard Baskin الذي تزين أحد رسوماته غلاف كتاب **هيوز**. والصورة تمثل غراباً، ذا رأس وجناحين تم رسمهما بطريقة طبيعية تقريبا. وينهض على ساقين عضليتين مفتولتين، لهما مظهر أدمي، والصورة معلقة من أعضاء تناسلية ذكرية. إنها صورة مدهشة بالطبع. وليس هذا هو مـايعنيني بالضـبط، إنما الذي يعنيني، هو صـورة الغراب كما تخيلها **هيوز** داخل مجموعة القصائد نفسها. إن الغراب الذي يقع عليه بصري هناك، مخلوق تمت أسلبته بدرجة تفوق تصور القصائد له. إنه نصف أدمي، ليس بفضل امتلاكه أعضاء بشرية، وإنما لأنه يقوم بتقليد بعض من الخصال الإنسانية بطريقة تهكمية سـاخـرة؛ ومنخـرط في تقليد تهكمي لأنماط المواقف الإنسانية المألوفة والشائعة. الا يشاكل هذا بين **الغراب** وحيوانات **ولت ديزني** المجسمة ونماذجه: **دونالد دك** Donald Duck **ومـيكي مـاوس** Miki Mouse ، **وتوم وجيري** Tom and Jerry **وبجز بني** Bugs Bunny، **وودي وود سـبـيكر** Woody woodspcker، **وبنك بانثر** Pink Panther، وغيرها من الحيوانات والطيور. ويبدو أن **هيوز** يرمي بوعي ، أو بدون وعي، لهذا التأثير ذاته في قصائده المسماة **«معركة أوفرونتاليس»** The Battle Of Ofrentalis :

صدرت التعليمات بتجنيده اجباريا

فتظاهر الغراب بالجنون

صدرت التعليمات بإعطائه دفتر شيكات على بياض

فرسم على صفحاته صورة ميني ماوس

فإذا قمنا برسم **ميني ماوس** بطريقة تختلف قليلا على كل صفحة من صفحات دفتر الشيكات، ثم قمنا بفر صفحاته فى تتابع سريع تحت إبهامنا، فإننا سنحصل على الأثر نفسه الذى تحدثه صور الكارتون المتحركة. إن إحدى الروايات الحديثة التى نشرت مؤخرا، وإن لم تكن رواية جيدة جدا، والتى تقوم بهجو المشهد الراهن للفن المعاصر، ونعنى بها رواية You want the right frame of refrence «**أنت تبغى الإطار الصحيح للمرجع**» ل« **وليم كوبر**» William Cooper؛ تظهر بغلاف مثير عليه شخصية دونالدداك المؤسلبة بلونها البراق، مركبة على صورة معاصرة للموناليزا، وهو الأمر الذى يمثل لى معادلا بصريا للأثر الانفعالى «**للغراب**»، أكثر بكثير من الأثر الذى تخلفه رسوم باسكن الجميلة.

إن عالم الكارتون، وخصوصا فى شكله الأكثر خشونة فيما بعد ديزنى، والذى يضم حيوانات وطيورا ترسم بطريقة تسخر من أنواعها، ومن بعض أنماط الحياة البشرية، عبر مواقف كوميدية فظة أو عنيفة، تقدم عنصرا قويا من عناصر الفانتازيا المازوكية السادية. وغالبا ما تكون القصص التى تحتويها قصصا بسيطة ونمطية معا: موقف ينطوى عادة على عناصر الصراع يتم تطويره فى سلسلة من الحوادث القصيرة المتوازية التى تتعرض فيها شخصية من الشخصيات لأشكال من العنف البدنى المثير للضحك، حيث تُقذف نحو الجدران بقوة يبلغ من عنفها أن تطبع هذه الشخصيات هيئاتها محفورة على هذه الجدران، وتقوم بتخطى بعض الجروف، حيث تسقط منكفئة على الأرض، مخوزقه نفسها، أو تنطلق من مواسير البنادق، أو «**تبططها**» آلات سحق، ثم تكشط من فوق الأرض، لكى يتم نسفها بمواد شديدة الانفجار، أو تجمد فى مكعبات من الثلج، أو ترصف فى خراسانة مسلحة. إنها تسحق، وتحرق، تمط، وتهشم، إلا أنها يكتب لها النجاة دائما، وبشكل مذهل لا يصدق.

ويذكرنى «**الغراب**» فى الغالب بأفلام الكارتون، أو بالأحرى، تساعدنى هذه الأفلام فى الغالب على فهم هذه القصائد. أين يمكننا العثور على نسب أدبى لسلسلة من القصص التى تقدم طائرا شبيها بالإنسان، هزليا مشئوما، يبرز على نحو مفاجئ فى مشهد من المشاهد: فتارة فى جنة عدن، وتارة مندفعا نحو الفضاء، مرة يلتهم الأيس كريم على شاطئ معاصر، ومرة يصرع رجل البحر العجوز... ينتصر مرة، ويخفق مرة لكنه دوما، تكتب له النجاه... وفى قصيدة بعنوان « **الحقيقة تقتل الجميع**» Truth kills everybody، يتم سحق الغراب تماما فى السطر الأخير من القصيدة، لكنه يعاود الظهور مرة أخرى فى القصيدة التالية مباشرة، حيث يوصف

بشكل له مغزاه بأنه«ذلك الذى لا يطاله الموت» وتضم القصيدة صورة واحدة مركزية دالة على خصائص عالم رسوم الكارتون:

كان خطا مكشوفا من خطوط الضغط العالى قوة ٣٠٠٠ فولت

فانتحى جانبا يرقب جسده يستحيل إلى الأزرق

وهو يقبض، و يقبض على الخط

و«كان» هذه تشير إلى «برتيوس» Proteus رجل البحر العجوز الذى يبدل من هيئته لكى يفلت من الإمساك به. وهناك العديد من القصائد التى يدور موضوعها حول عملية التحول هذه، مثل قصيدة **«الغراب يذهب للصيد»** Crow goes hunting وقصيدة **«المخاطر السحرية»** Magical dangers. والموضوع يرتبط بالشعر الكلاسيكى على وجه الخصوص. غير أن قصائد الغراب نادراً ما تتمكن من الإفلات بحدة من المعايير الكلاسيكية للياقة الشعرية. إن **بروتيوس «الغراب»** يتحول أولا الى **«اخيل المنتفخ الشهير»** وهى مأساة كلاسيكية بما يكفى، سوى أنه يتحول بعد ذلك الى سمكة قرش، ثم إلى **«إكليل من افاعى المصبة الهائجة»**، وإلى خط من خطوط الضغط العالى، وإلى امرأة مذعورة صارخة، وعجلة قيادة هاربة، وإلى جذع من الجوهرات، **وكاحل ملاك نارى صاعد**، **«وقلب المسيح الخافق الحار»** وأخيرا **«انكمشت الأرض حتى غذت فى حجم قنبلة يدوية»** تنفجر بعد ذلك، فى إشارة واضحة لانكماش المادة وانفجارها فى الفضاء، وليس هناك بالطبع أى ترابط منطقى فى هذه السلسلة من التحولات، إنها طبقا لعبارة مأثورا ترد فى قصيدة أخرى **«خليط مضطرب من المقدس والعادى»** وكما يحدث فى رسوم الكارتون عادة. فإن ما يسودها هو عدم اللياقة أو الاحتشام.

ولا اقصد بالطبع أن اسوى بين قصائد **هيوز** ورسوم الكارتون، التى لا يمثل معظمها اهمية وقيمة فنية تذكر. إننى فقط ألفت الانتباه الى أوجه الشبه بينهما فى الأسلوب الفنى والتقليد: الطائر شبه الآدمى الكاريكاتورى الذى يعاود الظهور فى سلسلة من السياقات الهزلية المضحكة والمألوفة معا، الخلط بين الهزل والعنف، والخاصية الصلبة الحواف للصور البصرية، وبنية السرد التى تعتمد على سلسلة من الحوادث المتوازنة، أو العبارات التى تنتهى إلى منعطف لا يتوقعه أحد، أو سطر مفرغ منكمش، أو التحولات والتبدلات والتشوهات، والاكتشاف، والاستردادات، التى تتحدى كل قوانين المنطق والفيزياء، والذوق السليم، وربما أتت قبل هذا كله، طريقة التعبير المباشر أحيانا، والسريع، والمقتصد والبسيط، لأنه ليس هناك شئ معقد

أو ملغز فيما يتعلق بتقنية هذه القصائد، فلا توجد ظلال للمعنى، ولا ادعاءات تجريبية أو إيقاعات لافتة تجذب الانتباه.

ويمكن لهذا الوصف بالطبع أن يكون في غير صالح القصائد، وهو الأمر الذى فعله المراجع الأدبى لملحق جريدة التايمز فى ٨ يناير ١٨٩١، الذى كان يرى أن تقنية **«الغراب تمنح حرية كاملة لإبداعية الشاعر المتحررة من اية قواعد»** يستخدمها أو يسيئ استخدامها بالأحرى، لكى يفرغ هواجسه الدموية والتدميرية على القارئ الأعزل. ويقول الكاتب عن الغراب نفسه: وقفته البشرية، المتصلبة، التهكمية، **المنقوعة في الدم، تنتمى عن عمد وبشكل يساير الموضة لرسوم الكارتون التهكمية المنطوية على المبالغة العاطفية المتهافتة، وهو الأمر الذى يجعل من مجموعة هذه القصائد عملا سطحيا هزيلا كلية».**

وعلى أن أقرر بدورى أن هذه الشكوى ذاتها تنطوى على مبالغة عاطفية مفرطة. إن فن الرسوم الكاريكاتورية، (وليس واضحا هنا إن كان المقصود بالإشارة هو افلام الكارتون، أم كاريكاتير الصور المطبوعة المسلسلة، بيد أن هذا لا يؤثر كثيرا على قضيتنا)، هو فى الأغلب فن سطحى، غير أن تناول **هيوز** لهذا الفن، ليس كذلك على أية حال. لقد تم إدماج الأعراف الخاصة برسوم الكارتون وموتيفاته مع الأعراف والموتيفات الأدبية نحو غاية مؤثرة جدا، لاهى بالسطحية، ولا هى بالجليلة المتسامية، وإنما يتم توليدها عن طريق التوتر القائم بين هذين القطبين الجماليين. وفضلا عن ذلك، فإن خصائص الغراب الكاريكاتورية، وهى خصائص لاهى بالواقعية، ولا بالشعرية، هى التى تحول بين مادتها المخيفة والحسية، وبين أن تكون مجرد انغماس ذاتى أو غثيان. تأمل مثلا قصيدة **«الغراب وماما»** Crow and Mama والتى تشبه بنيتها بشكل واضح سيناريو الرسوم المتحركة:

عندما صرخ الغراب احترقت أذن أمه

ولم يبق إلا جذعها

وعندما ضحك بكت

دماً، وبكى صدرها وكفاها وجبينها، كلها بكت

دماً، وخطا خطوة، فخطوة، ثم خطوة بعدها

وندبت كل خطوة وجهَهَا إلى الأبد

وعندما انفجر غاضباً

سقطت على ظهرها بجرح بليغ وصرخة مروعة

وعندما توقف أطبقت عليه مثلما يطبق الكتاب

على مؤشره ، وكان عليه أن يواصل

وقفز الى العربة وكان حبل السحب

يلتف حول رقبتها فقفز من العربة خارجا

وقفز الى الطائرة إلا أن جسدها انحشر في منفثها

وحدثت ضجة عظيمة، فألغيت الرحلة

وقفز الى الصاروخ

فثقبه مساره

إن الغراب يؤدى الغرض نفسه الذى يؤديه «سوينى» عند ت .س. إليوت، و «جين المأفونة» Crazy Jane عند ييتس. إن إسلوب الكارتون المُعالج يقوم بتطويع التجربة ويصوغها بشكل تهكمى ساخر، واضعا إياها على مسافة، وبذا يجعل منها عملا طيعا. إن إبداعات الفن الكبرى، يتم إنجازها على العموم عن طريق هذا الجمع بين الفن الهابط والفن الرفيع (كلا الطرفين فى مقابل الوسط) على حد قول لزلى فيدلر Lislie Fiedler واحد منجزات الغراب فيما احسب، والذى لايقل اهمية عن باقى إنجازاته، هو جسمه (أوتفاديه) للجدل الذى ولد حرارة أكثر مما احدث وهجا فى عالم الشعر المعاصر، واعنى الجدل الدائر بين أولئك الذين ينظرون للشعر بوصفه تواصلا كتابيا، وأولئك الذين ينظرون إليه باعتباره اتصالا شفاهيا، أى بين الشعراء الأكاديميين، والشعراء الشعبيين، بين أنصار الشكل المنتظم، ودعاة الشكل الحر، أو (إذا أردنا أن نضخم الخلاف بين المدرستين كما يفعل رسامو الكاريكاتير)، بين القصيدة كلغز من الغاز الكلمات المتقاطعة، والقصيدة كصرخة.

ومجموعة قصائد الغراب كما تبدو لى، تضم أغلب نقاط القوة، وتتحاشى معظم نقاط الضعف فى كلا الفرعين. وكما أوضحت القراءات التى قامت بها الـ BBC، فإن القصائد تمنح نفسها طواعية للصوت المنطوق، وبالأخص، صوت هيوز نفسه. ويعنى خلو هذا الشعر من التوابع النحوية فى معظم الأحوال، إمكانية تلقيه فى سهولة ويسر من خلال الأذن. وتمتلك لغته زخما دارجا، وتستفيد فى الغالب بشكل فعال من تضافر لغة الحديث باللغة العامية، غير أن القصائد صيغت لكى تقرأ المرة تلو المرة، وتمثل حالة من الحالات النادرة، التى يلعب فيها الترقيم والشكل الطباعى دورا وظيفيا حقيقيا، يوجه صوت القارئ الداخلى ويضبطه. ولا تضم القصائد سوى القليل من القوافى، ومعظم سطورها غير منتظمة الأطوال، غير أن هيوز لا يقع برغم ذلك فى هوة التراخى المرتب على ذلك إلا نادراً. والقصائد محكمة، ومضغوطة، وهادفة، وتبدو كأنها خرجت من قمة رأس الشاعر مباشرة، ولها مظهر الارتجال السريع، سوى أنها فعالة ومؤثرة بطريقة

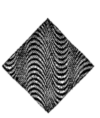
أفضل. ويمكن لنا أن نحدس بأنه إذا كان قد تم تأليفها فى انفجارات سريعة وتلقائية مع الاعتناء الكافى بمراجعتها، فإن ذلك لم يكن ليحدث إلا إذا كان الشاعر قد اكتملت له السيطرة على أسلوبه عبر الممارسة الطويلة والإخفاقات المتعددة. وترجع اللغة أيضا بما تضمه من مجال إصلاحى معاصر، صدى أشكال الخطاب التقليدى القديم، كالتوراة مثلا، أو الشعر الأنجلوسكسونى، وأعمال **ملتون، ومارفيل**، وتختلط فيها الموضوعات والصور المستمدة من الكتاب المقدس بالميثولوجيا الكلاسيكية والإشارات المعاصرة لحوادث السيارات، ومشكلة التلوث، والحرب الميكانيكية والدمار النووى.

إن **(الغراب)** تستجيب لتعريف **إليوت** للأصالة الشعرية، من حيث أنها تتواصل مع - أو تواصل - التقاليد الشعرية، وتقوم بتعديلها فى الوقت ذاته. هذه التقاليد التى تشتمل بالطبع على **إليوت** نفسه. إن هذا الخلط بين الميثولوجى المعاصر، بين المقدس والدنيوى، بين الترجيع الشعرى، والعامية الزائلة فى **(الغراب)**، ليس فى الحقيقة سوى ترجيع لقصيدة **إليوت: «الأرض الخراب»**. غير أن النتيجة تظل برغم ذلك مختلفة. وأحد وجوه الاختلاف فيما أرى، يُعزى إلى تمثيل **هيوز** لتقنية رسوم الكارتون. خذ هذا السطر مثلا:

سَنَّ الغراب منقاره فى نقر اللصّين

ولايمكن تقدير الأثر الكامل للقصائد بمنأى عن سياقها **(اغنية الغراب لنفسه)** بيد أنها تظل خارج هذا السياق صياغةً رائعة لحساسية ما بعد المسيحية. وتبقى الصورة معقدة، وتناقضية، ومجافية لحدود اللياقة بشكل عنيف، وصادمة من ثم، غير أنها لا تتميز بأقل قدر من الغموض، أو الإيحاء الملغز فى بنائها الرمزى. إن الأمر على العكس من ذلك تماما، فهى صورة عارية فى وضوحها فجة فى صراحتها، ولا يمكننى تصور كتابتها قبل مجئ **والت ديزنى**، الأمر الذى كان خليقا بأن يوقع الفزع فى قلب كاتب تقى من الكتاب الذين كانوا يتوجهون بالوعظ للجماهير.

محمد سليمان



هل يشبه بئراً هذا الكهل ؟

ليست سوى الماضى
أعلنتُ فى المقهى وهكذا بِخَبْطةٍ واحدةٍ إقصيتُها
هى التى لم تمش فى الصباح فوق العشبِ
لم تر الغيوم شجراً
ولا البخُار غابةً من الخيوطِ
هل ستعبر المرُ بعد ساعةٍ مَتْبوعةً بالريحِ؟
أم ستخلط الهواء بالتراب كى ترى وجهى؟
شبّهتُ بالشتاء وجهَها
وجِسْمَها بالصيفِ
قلت صمتها المريبُ
دائماً
والدمعُ
هكذا.. بخبطة واحدةٍ تركتها خلفى

لأننى أتوق فى الشتّا لساخنٍ
وأكرهُ الذبابَ
للنِّسْيان منجلٌ
وللجذور القاعُ
هكذا أظل قُرْب ساحلٍ
منتظراً فقّاعةً تدُلّ
أو مويجةً

- ٢ -

هذا إذَنْ وجهى
أنا الذى حاربت مثلهم
لا طمعاً فى النصرِ
أو لِرُتْبَةِ الشهيدِ
وانتَخَبْتُ لى علامة أعمدة الدخان
قلت بعضها يشبهنى وبعضها كمعطف

يناير القاسى يُغَبِّش الزجاجَ
ليله وحْلٌ
يناير القاسى يُجَمِّعُ الذئابَ
بعضها فى دفترٍ يعوى
وبعضُها فى الشارع الخلْفىِّ
مثل حيّةٍ
سأحتمى بغابرٍ

وأشتم الترامَ والمصاعد التى فى النومِ
قد أطَوْطِمُ الخضانَ
أمنح السماء دورقاً تبول فيه
والكلاب حائطاً
وعندما يخفّ البردُ
عندما يَخِفُّ
قد أفاجىء القصائد التى هناكَ
والزواحف التى تخيفَ جارتى

- ٣ -

ليس لمحترقٍ أن يخشى النارَ
وليس لحجرٍ أن يرحل فى الموسيقا
سأقول غداً
لأطمئن مجهولين استتروا كنباتات الظّلِّ
ومَشْرومات
هل يشبه بئراً هذا الكهلُ
وجوهٌ تلمع فيه
وحول اللحم حشائش تنمو
ساريه عصاى وعلبة تَبْغى
وأقول كبرتُ وقلّ الماءُ
فكيف يكون قميصا ما لا يُخْفى؟
قد أمنحه نصف السِّرِّ أريه طيورى
والمائيِّين احترقوا فى الدولابِ

أليفٌ هذا الصوفُ
خرافُ يناير فوق السّطْحِ
وفى العربات مواءٌ
من سيُرَطِّبُ أسْلاك الحنْجرة ويهتف أهلاً؟
من سيرافق هذا الطفل إلى البالوعة؟
ظل الشارع ينمو
هل يبتلع الغَجَرَ
يصُدّ الميتادورَ؟
صديقى سوف يثرثر عن باريس
وروزا
وحقوق اللوطيِّينَ
صديقى سوف يثرثر عن موتاهُ
يحاول من نافذةٍ خَرْقَ امرأةٍ
وأنا
سأواجهُ صيادين بما ظنّوهُ
أقول الناس سبائك ليسوا كالسّرْسوعِ
وليسوا سُحُباً

ـ ٤ ـ

الآليّون اقتربوا
مصّاصاتٌ فى الأعماق تلُم الأوكسيجينَ
وفوق الدور هوائيّات كالحيّاتِ
فمن سيقول صباح الخير؟

ومن سيرافق هذا الكهل إلى الدكانِ
يلم شظايا؟
ليس صحيحاً أنّ «مليج» هى البستانُ
وليس صحيحاً أنّ اللقمةَ فيها أشهى
لكن مكانا يكبر فيه المرءُ
يصير أليفاً كذراعيهِ
ومألوفاً كالعاهةِ
هل سأصادِف ظِلىَّ فوق رصيف المقهى؟

الآليّون اقتربوا
سيسوقون إلى غرف التحْنيطِ
وفى صَوْبات يستمنونَ
عيالٌ مثل كُراتٍ سيهبّونَ
وبَيْضٌ يزحف منه الصاجُ
يناير دُبٌّ
سيغافل شمْعيِّينَ
ومجهولين على درجات السلَّم
ينتظرون بورق أصفرَ
عرفوا أنّ الواحد أدنى للهاويةِ
وأنّ البسمة ليست كالرشّاشِ
وأن رياحاً
تَرْمح تحت الجلْد كحيواناتٍ

لطفى عبد البديع

ابن حـــــزم

ابن حـزم الأندلسى (٩٩٤ - ١٠٦٤ م) مفكر وكـاتب عربى موسوعى حلت الفية ميلاده هذا العام كما أشارت (إبـداع) فى العدد السـابق، وفى هذا المقال تعـميق لتلك الإشـارة بما يليق بألفية ذلك المفكر الكبير.

رحمك الله يا أبا محمد، كنت تأنس بالجدل فى حياتك والآن يأنس بك الجدل فى مماتك!

ترى ماذا كنت ستقول لو نمى إلى علمك أنه سيأتى زمان يحتفل فيه بمرور ألف سنة على ميلادك لا ألف سنة على وفاتك، فتكون لك بمقتضى ذلك ألفية كألفية فولتير وجان جاك روسّو، وأنت - أعزك الله - لست دونهما ولا دون غيرهما من أعلام الغرب المسيحى، تحسب فيها السنون والأيام بميلاد المسيح عليه السلام دون التاريخ الهجرى الذى يعرفه علماء الإسلام. لا شك أنك كنت ستتعجب وتقول تبًا لكم، وما ألف سنة؟! «وإن يومـا عند ربك كـألف سنة مما تعـدون» ثم ترغى وتزبد وتطلق فينا لسانك بالسبابِ واللعناتِ كدابك كلما رأيت شيئاً تنكره حقائق اللغة والتاريخ. ولسانك - أكرمك الله وجعل الجنة مثواك - شقيق لسيف الحجاج كما كان يقال فيه. وذلك لحدة طبعك وشدة سطوتك، تصك به معارضك فى العلم صك الجندل وتُنشّقه إنشاق الخردل.

وربما كان أهون ما كنت ستقوله إنها رطانة كرطانة الأعاجم لا يرضى بها إلا من كنتم معاشر الأندلسيين تسمونهم المدجّنين من الدجن تعنى فى لغة السياسة النزول طوعـاً على حكم الغيـر والخضـوع لإرادته فى الباطن والتشدق بغير ذلك فى الظاهر (أخذاً من دجن بالمكان دجوناً أقام، والحمام والشاء وغيرهما ألفت البيوت وهى داجن) لا الثغرينى (والثغر موضع المخافة من العـدو) وكنتم تكرمـون سكان الثـغـور لذلك لأنهم مجاهدون كما فعلتم مع أبى على القالى صاحب كتاب الأمالى وينسب إلى قالى قلا وهى فى أرمينية فاكرمتموه لذلك ولعلمه الجم الذى حمله إلى الأندلس وسميتموه البغدادى.

وكلتا اللفظتين مما ورثه عنكم الأسبان فادخلوهما فى لغتهم وأدخلوا بهما موقفين من التاريخ سجلتهما العربية: موقف المجاهدين فى الثغريين وموقف المتخاذلين فى المدجنين وجرى بهما قلم سرفنتس العجوز فى رائعته «دون كيخوته» من غير زيادة ولا نقصان.

والثغريون فى أيامنا هم أبناء البوسنة والهرسك الذين أسلمنا رقابهم للإنجليز والفرنسيين والروس والأمريكان يفعلون بهم ما يشاءون وعشيرتنا من العرب والمسلمين ليس وراءهم ولا أمامهم إلا الخذلان. نعم وربما كنت ستقول وأنت تذرف الدمع: وكأنكم قد نسيتم بصنيعكم ما كانت عليه شبه الجزيرة الإيبرية وهى فى ظل الإسلام من حضارة زاهرة لم تبلغ شأوها أمة من الأمم الأوروبية فى ذلك الحين، بهرت بروعتها الشاعرة الألمانية هيروزثيا التى نظمت شعرها فى منتصف القرن العاشر وسمت قرطبة «زينة العالم» كما بهرت دى جورتن سفير امبراطور ألمانيا اوتون الأول إلى عبدالرحمن الناصر فراعه ـ على حد قوله ـ ما هنالك من ترف لا يدانيه ترف ورقة لا تضارعها رقة.

وإلى قرطبة حج البابا سلفستر الثانى أيام أن كان راهباً لتلقى العلم فى مسجدها الجامع، وكان هذا الباب من أعلم البابوات وأعظمهم شأناً.

كما نسيتم أو انساكم سواكم أن شبيبة الأسبان من اتباع المسيح لم يكن يروقهم شيء مثلما يروقهم الشعر العربى والقصص العربى، وقد شكا المطران الفارو بأعلى صوته من انهم لم يعودوا يطالعون من الكتب إلا كتب المسلمين وأسفارهم فى الأدب والتاريخ، قال: ولا تكاد تجد بين أتباع المسيح واحداً من ألف يحسن كتابة رسالة إلى أخ له أو صديق، أما من يتباهون بمعرفة بالألفاظ العربية ويحفظون الشعر العربى لما له عندهم من جمال، فهم الجم الغفير الذى لا يحصى عدده.

ثم هل نسيتم ترجمة الأناجيل الأربعة إلى العربية ومزامير داود عليه السلام ترجمها إلى العربية حفص القرطبى إلى غير ذلك مما وقف عليه المستشرق الأسبانى ادوارو سافيدرا من مخطوطات فى كاتدرائية ليون؟!.

نعم وتعلم أنك لا تعدل بالوفاة ولا بالتاريخ الهجرى شيئاً، فالهجرة عندك وعند أمثالك من عشاق الحقيقة والمناضلين عنها هى الخروج عن الأهل والوالد والدار إلى أفق الحرية الرحب الذى لا يضيق بالأحرار ولا بعقيدة الأحرار. وأصحاب التراجم والطبقات والمؤرخين للأعلام من علماء الإسلام وأنت منهم إنما بنوا تراجمهم على الوفاة دون الميلاد لأن الموت يذهب بالأحقاد ويسوّى بين الأقوياء والضعفاء وهو الحقيقة الكبرى التى تتوارى معها الترهّات والأباطيل وأنت الذى تقول:

هل الدهر إلا ما رأينا وأدركنا
فجائعه تبقى ولذّاته تفنى
إذا أمكنتْ فيه مسرة ساعة
تولّت كمر الطرف واستخلفت حزنا
إلى تبعات فى المعاد وموقف
نودّ لديه أن لم نكن كنّا
حصلنا على هم وإثم وحسرة
وفات الذى كنا نلذ به عنّا
حنين لما ولّى وشغل بما أتى
وغم لما يرجى فعيشك لا يهنا

كأن الذى كنا نسرّ بكونه
إذا حققته النفس لفظا بلا معنى

ويقول أيضا وكأنى تنعى نفسك:

كأنك بالزوّار لى قد تبادروا
وقيل لهم أودى على بن أحمد
فيارب محزون هناك وضاحك
وكم أدمع تذرى وخد مورّد
عفا الله عنى يوم أرحل ظاعنا
عن الأهل محمولاً الى بطن ملحد
وأترك ما قد كنت مغتبطا به
وألقى الذى آنست دهراً بمرصد
فوا راحتى ان كان زادى مقدما
ويانصّبى ان كنت لم أتزوّد

وأنت الذى ذقت الأمرين من الأحقاد وافتراءات المخالفين لك والحسّاد، وكلنا يذكر ما يكتبه عنك مؤرخ الأندلس ابو مروان بن حيان مما لا يخفى فيه تحامله عليك وإظهار معايبك قبل محاسنك فى لغة مجنّحة باجنحة البغض والشنآن نسوقها بألفاظها لأنه لا يغنى فيها التلخيص والإجمال عن البسط والبيان. قال: كان ابو محمد حامل فنون من حديث وفقه وجدل ونسب وما يتعلق بأذيال الأدب، مع المشاركة فى كثير من أنواع التعاليم القديمة من المنطق والفلسفة، وله فى بعض تلك الفنون كتب كثيرة غير انه لم يخل فيها من الغلط والسقط، لجرأته فى التسور على الفنون لا سيما المنطق فإنهم - زعموا - أنه زلّ هنالك وضلّ فى سلوك تلك المسالك وخالف ارسططاليس واضعه مخالفة من لم يفهم غرضه ولا ارتاض فى كتبه.

ومال به أولاً النظر فى الفقه إلى رأى أبى عبدالله محمد بن إدريس الشافعى وناضل عن مذهبه وانحرف عن مذهب غيره حتى وسم به ونسب إليه، فاستهدف بذلك لكثير من الفقهاء وعيب بالشذوذ، ثم عدل فى الآخر إلى قول أصحاب الظاهرة مذهب داود بن على ومن اتبعه من فقهاء الأنصار فنقحه ونهّجه وجادل عنه، ووضع الكتب فى بسطه وثبت عليه إلى أن مضى لسبيله رحمه الله.

قال: وكان يحمل علمه هذا ويجادل من خالفه فيه على استرسال فى طباعه ومذّل بأسراره، واستناد إلى العهد الذى أخذه الله على العلماء من عباده «ليبيّننه للناس ولا يكتمونه»، فلم يك يلطّف صدعه بما عنده بتعريض ولا يزفه بتدريج بل يصك به معارضه صك الجندل ويُنشِقه متلقيه إنشاق الخردل، فينفر عنه القلوب ويوقع بها الندوب، حتى استهدف إلى فقهاء وقته فتمالأوا على بغضه وردّوا قوله، واجمعوا على تضليله، وشنّعوا عليه، وحذّروا سلاطينهم من فتنته، ونهوا عوامهم عن الدنو إليه والأخذ عنه، فطفق الملوك يقصونه عن قربهم ويسيّرونه عن بلادهم، إلى أن انتهوا به إلى منقطع أثره بتربة بلده من بادية لبلّة، وبها توفى رحمه الله سنة ست وخمسين وأربعمائه، وهو فى ذلك غير مرتدع ولا راجع إلى ما أرادوا له يبث علمه فيمن ينتابه ببباديته تلك، من عامة المقتبسين منه من أصاغر الطلبة يحدّثهم ويفقههم ويدارسهم، ولا يدع المثابرة على العلم والمواظبة على التأليف والإكثار من التصنيف حتى كمل من مصنفاته فى فنون العلم وقر بعير لم يعد أكثرها عتبة بابه لتزهيد الفقهاء طلاب العلم فيها حتى أحرق بعضها

بإشبيلية ومزّقت علانية، لا يزيد مؤلفها ذلك إلا بصيرة فى نشرها وجدالاً للمعاند فيها إلى أن مضى لسبيله.

ومن شعرك تصف ما أحرق لك من كتبك ابن عباد قولك:

وإن تحرقوا القرطاس لا تحرقوا الذى
تضمنه القرطاس بل هو فى صدرى
يسير معى حيث استقلّتْ ركائبى
وينزل إن أنزل ويدفن فى قبرى
دعونى من إحراق رقّ وكاغد
وقولوا بعلم كى يرى الناس من يدرى
وإلا فعودوا فى المكاتب بدأة
فكم دون ما تبغون لله من ستر

وقلت أيضاً:

من ظل يبغى فروع علم
بدءاً ولم يدر منه أصلاً
فكلما ازداد فيه سعياً
زاد لعمرى بذاك جهلاً

ثم نقول له ونحن نختم هذه المناجاة: ولكن وويل لنا عندك يا أبا محمد من لكن هذه لأنها ستثير غضبك: هلا وافقتنا على أن تكون الألفية التى نبتغيها وسيلة نتعلل بها لنذكرك ونذكر آثارك وأين تقع من الإسلام المعاصر الذى تفرقت بأهله السبل وأنت تحفظ الحديث المشهور الذى رواه عمر رضى الله عنه واستهل به البخارى كتابه الجامع الصحيح مما أطلت أنت وشراحه الكلام فيه، وهو قوله صلى الله عليه وسلم: «إنما الأعمال بالنيات وإنما لكل امرئ ما نوى» الحديث.

وكأنى به رحمه الله حين يسمع الحديث يسكت عنه الغضب ثم يولّى مطرقاً يلفه مثل السحاب!

بلى فالذى يعنينا من ابن حزم وننتقل بالكلام من ضمير الخطاب إلى ضمير الغيبة. هو أين يقع من الإسلام المعاصر الذى تفرقت بأهله السبل، ومعنى ذلك النظر إلى التراث الذى خلفه ابن حزم بعيون حية والعيون الحية لا تقرأ إلا قراءة خصبة والقراءة الخصبة لا تتأتى إلا فى تجربة تملأ القصد أى تتحقق فيها مطالب الروح العالية، ولا يكون ذلك إلا بأن نفكر فى التراث بعقولنا لا بعقول الآخرين.

وأنا على كثرة ما كتب ابن حزم لا أعدل بكتبه الثلاثة: **الإحكام فى أصول الأحكام، والمحلّى فى الفقه والفصل فى الملل والأهواء والنِّحَلِ** شيئا، أداوم النظر فيها والرجوع إليها كلما عرضت لى مسألة فلا ألبث أن أجد فيها شفاء لنفسى، ووددت لو استطعت أن أنقل إلى القراء ما قاله ابن حزم فى أكثر القضايا كقضية التكفير والربا ومعاملات البنوك والحجاب والسفور والغناء والحلال والحرام وغيرها من القضايا التى تشغل الأذهان ولكن لا يتسع المقام فى هذه العجالة.

وكان مما فكرت فيه طويلاً الحملة الضاربة على الإسلام من بعض زعماء العالم وساسته فى أوروبا وأمريكا ورحت أتساءل عن السبب فى ذلك وعلته إلى أن وقفت على كلام لابن حزم فى كتابه «**الفصل فى الملل والأهواء والنحل**» يمكن أن يكون فيه تفسير لهذا الحقد الدفين الذى يكنه أعداء الإسلام للإسلام ذكر فيه الإسناد ووجوه النقل عند المسلمين لدينهم وكتابهم.

وابن حزم بهذا الكتاب يعد ـ كما ذكرت المستشرق الأسبانى آسين بلاسيوس ـ أول مؤرخ للعقائد والآراءالدينية وهو فرع من فروع التاريخ الثقافى لم تعرفه أوروبا إلا فى القرن التاسع عشر.

وهذا النقل عنده على اقسام: أولها شىء ينقله أهل المشرق والمغرب عن أمثالهم جيلاً جيلا لا يختلف فيه مؤمن ولا كافر، منصف غير معاند للمشاهدة وهو القرآن المكتوب فى المصاحف فى شرق الأرض وغربها، لا يشكّون فى أن محمد بن عبدالله بن عبدالمطلب أتى به وأخبر أن الله عزوجلّ أوحى به إليه من اتبعه أخذه عنه كهذه كذلك ثم أخذه عنه هؤلاء حتى بلغ إلينا.

ومن ذلك الصلوات الخمس فإنه لا يختلف مؤمن ولا كافر ولا يشك أحد أنه صلاها بأصحابه كل يوم وليلة فى أوقاتها المعهودة وصلاها كذلك كل من اتبعه على دينه حيث كانوا كل يوم هكذا إلى اليوم، لا يشك أحد فى أن أهل السِّند يصلونها كما يصليها أهل اليمن، وكصيام شهر رمضان فإنه لا يختلف كافر ولا مؤمن ولا يشك أحد فى أنه صامه رسول الله صلى الله عليه وسلم وصامه معه كل من اتبعه فى كل بلد كل عام ثم كذلك جيلاً جيلا إلى يومنا هذا.

وكالحج فإنه لا يختلف مؤمن ولا كافر ولا يشك أحد فى أنه عليه السلام حج مع أصحابه وأقام المناسك ثم حج المسلمون من كل أفق من الآفاق كل عام فى شهر واحد معروف إلى اليوم.

وكجملة الزكاة وكسائر الشرائع التى فى القرآن الكريم من تحريم القرائب والميتة والخنزير وسائر شرائع الإسلام، وكآياته من شق القمر ودعاء اليهود إلى تمنى الموت وسائر ما هو فى نص القرآن ومنقول، وليس عند اليهود ولا عند النصارى مثل هذا النقل شىء أصلاً لأن نقلهم لشريعة السبت وسائر شرائعهم إنما يرجعون فيها إلى التوراة، ويقطع نقل ذلك ونقل التوراة إطباقهم على أن أوائلهم كفروا بأجمعهم وبرئوا من دين موسى وعبدوا الأوثان علانية دهوراً طوالاً، ومن المحال أن يكون ملك كافر عابد أوثان هو وأمته كلها معه، كذلك يقتلون الأنبياء ويخنقونهم ويقتلون من دعا إلى الله تعالى، ويقطع بالنصارى عدم نقلهم إلا عن خمسة رجال فقط وتبديل التوراة والإنجيل.

والثانى شىء نقلته الكافة من مثلها حتى بلغ الأمر إلى رسول الله صلى الله عليه وسلم ككثير من آياته ومعجزاته التى ظهرت يوم الخندق وفى تبوك بحضرة الجيش وككثير من مناسك الحج، وكزكاة التمر والبّر والشعير والورق والإبل والذهب والبقر والغنم ومعاملته أهل خيبر وغير ذلك مما يخفى عن العامة وإنما يعرفه كواف أهل العلم فقط وليس عند اليهود ولا النصارى من هذا النقل شىء أصلاً لأنه يقطع بهم ما قطع بهم دون النقل الذى ذكرنا قبل من إطباقهم على الكفر الدهور الطوال وعدم إيصالَ الكافة إلى عيسى عليه السلام.

والثالث ما نقله الثقة عن الثقة كذلك حتى يبلغ إلى النبى صلى الله عليه وسلم، يخبر كل واحد منهم باسم الذى أخبره ونسبه، وكلهم معروف الحال والعين والعدالة والمكان، على أن أكثر ما جاء هذا المجىء منقول نقل الكواف إما إلى رسول الله صلى الله عليه وسلم من طرق جماعة من الصحابة رضى الله عنهم، وإما إلى الصاحب وإما إلى التابع وإما إلى إمام أخذ من التابع،

يعرف ذلك من كان من أهل المعرفة بهذا الشأن، وهذا نقل خص الله تعالى به المسلمين دون سائر أهل الملل كلها وأبقاه عندهم غضا جديداً على قديم الدهور منذ أربعمائة عام وخمسين عاماً (وهو العام الذى كتب فيه ابن حزم هذا الكلام ونحن فى سنة ١٤١٥ وعلى ذلك يكون ما نقل غضا جديدا قد نقل منذ ألف وأربعمائة وخمسة عشر عاماً) فى المشرق والمغرب والجنوب والشمال، يرحل فى طلبه من لا يحصى عددهم إلا خالقُهم إلى الآفاق البعيدة ويواظب على تقييده من كان الناقد قريباً منه وقد تولّى الله تعالى حفظه عليهم والحمد لله رب العالمين فلا تفوتهم زلة فى كلمة فى فوقها فى شىء من النقل إن وقعت لأحدهم ولا يمكن فاسقاً أن يقحم فيه كلمة موضوعة ولله الشكر، وهذه الأقسام الثلاثة هى التى نأخذ ديننا منها ولا نتعداها إلى غيرها. وبما ذكره ابن حزم من وجوه النقل من المفاخر التى انفرد بها التراث الإسلامى، فلم يتأت لأمة من الأمم إسناد متصل من نبيها فى غير هذا التراث، ما استظهره علماء الإسلام من المحدثين والأصوليين وغيرهم فى ذلك من طرق البحث والنظر. ومناهج فى نقد الروايات وتوثيق النصوص وتحقيق التاريخ مما لا نكاد نجد له نظيراً عند سواهم من الأمم الأخرى.

والحاقدون على الإسلام يعلمون ذلك ويعلمون أن الإسلام أقام من الشعوب التى دانت به ما كان يسميه نابليون بالقارة السادسة وهى بتراثها وعلى ضعفها أقوى من الفولاذ، فالتراث ليس ثوباً نخلعه ونعود إليه فنلبسه ثم نخلعه مرة ثانية وثالثة ورابعة إلى أن يبلى بل وهو ينزل منزلة الجلد من الإنسان، والإنسان لا يستطيع أن ينزع عنه جلده أو يدعى لنفسه جلد غيره، والذين يزهدون فى التراث أو يزهّدون غيرهم فيه إنما يتنكرون لأنفسهم ثم لآبائهم وأمهاتهم.

وكأنى بمن يروم التمسّح بما عند الآخر طريد أو لقيط قد لقطه هذا الآخر لأنه يراه كذّاباً قد عرفه بسيماه.

فهل نعجب بعد ذلك أن يتنادى القوم بخطر الإسلام بعد سقوط الشيوعية ويتردد صدى ذلك فى الصحافة العالمية ووكالات الأنباء ويوصف المجاهدون من أبناء البوسنة والهرسك بأنهم متعصبون، لا لشىء إلا لأنهم يدافعون عن بلادهم تحت راية الإسلام.

....

وقد شنع قوم من المعاصرين على ابن حزم أنه بحكم مذهبه الظاهرىّ بحرفية النصوص ولا يعمل العقل وكل ذلك باطل لا أصل له بل العكس هو الصحيح مما نراه فى كلامه عن إثبات العقول فى كتاب الإحكام. ويدخل فى نظرية المعرفة أو قد استهله ببيان المذاهب فى العلم، إذ قال قوم لا يعلم شىء، إلا بالإلهام، وقال آخرون لا يعلم شىء إلا بقول الإمام. وهو محمد المهدى آخر الأئمة الاثنى عشر عند الشيعة، وقال آخرون لا يعلم خبر إلا بالتقليد واحتجوا فى إبطال حجة العقل بأن قالوا: قد يرى الإنسان يعتقد فى شىء ويجادل عنه ولا يشك فى أنه حق ثم يلوح له غير ذلك، فلو كانت حجج العقول صادقة لما تغيرت أدلتها.

وهذا تمويه فاسد ولا حجة لهم على مثبتى حجج العقول فى رجوع من رجع عن مذهب كان يعتقده ويناضل عنه لأننا لم نقل أن كل معتقد لمذهب ما فهو

محق فيه، ولا قلنا إن كل ما استدل به مستدل ماً على مذهبه فهو حق.

ولو قلنا ذلك لفارقنا حكم العقول لكن قلنا إن من الاستدلال ما يؤدى إلى مذهب صحيح إذا كان الاستدلال صحيحا مرتبا ترتيباً قويما. وقد يوقع الاستدلال إذا كان فاسداً على مذهب فاسد وذلك إذا خولف فيه طريق الاستدلال الصحيح.

فالراجع من مذهب إلى مذهب لابد له ضرورة من أن يكون أحد استدلاليه فاسداً إما الأول وإما الثانى، وقد يكونان معاً فاسدين فينتقل من مذهب فاسد إلى مذهب فاسد أو من مذهب صحيح إلى مذهب فاسد أو من مذهب فاسد إلى مذهب صحيح، لابد من أحد هذه الوجوه ولا يجوز أن يكونا صحيحين ألبته لأن الشىء لا يكون حقاً وباطلاً فى وقت واحد ومن وجه واحد، وقد يكون أقساماً كثيرة كلها باطلة إلا واحداً فينتقل المرء من قسم فاسد منها إلى آخر فاسد، وهذا إنما يعرض لمن غبن عقله ولم ينعم النظر فمال بهوى أو تهور بشهوة أو أحجم لفرط جبنه، أو لمن كان جاهلاً بوجوه طرق الاستدلال الصحيحة لم يطالعها ولا تعلمها، وأكثر ما يقع ذلك فيما يأخذ من مقدمات بعيدة، فكان الطريق المؤدى من أوائل المعارف إلى صحة المذهب المطلوب طريقا بعيدا كثير الشعب فيكل فيها الذهن الكليل وتدخل السآمة ويتولد الشك كما يدخل ذلك على الحاسب فى حسابه على أن الحساب علم ضرورى لا يتناقض، فيجد أعداداً متفرقة فى قرطاس، فإذا أراد الحاسب جمعها فإن كثرت جداً فربما غفل وغلط، حتى إذا حقق وتثبت ولم يشغل خاطره بشىء وقف على اليقين بلا شك.

وهذا شىء يوجد حسا كما ترى، وقد يدخل أيضاً على الحواس فيرى المرء بعينه شخصاً فربما ظنه زيدا وكابر عليه حتى إذا تثبت فيه علم أنه عمرو، وهكذا يعرض فى الصوت المسموع وفى المشموم وفى الملموس وفى المذوق، وقد يعرض فى الشىء يطلبه المرء وهو بين يديه فى جملة أشياء كثيرة فيطول عناؤه فى طلبه ويتعذر عليه وجوده ثم يجده بعد ذلك، فلا يكون عدم وجوده إياه مبطلاً لكونه بين يديه حقيقة، فكذلك يعرض فى الاستدلال.

وليس شىء من ذلك بموجب بطلان صحة إدراك الحواس ولا صحة إدراك العقل الذى به علمت صحة إدراك الحواس ولولاه لم نعلم أصلاً، كما أن حواس المجنون المطبق والمغشىّ عليه لا يكاد ينتفع بها، وقلما يعرض هذا فى أعداد يسيرة ولا فيما أخذ بمقدمات قريبة من أوائل المعارف، ولا سبيل إلى أن يعرض ذلك فيما أوجبته أوائل العارف إلا لسوفسطائى رقيع يعلم يقينا بقلبه أنه كاذب وأنه مبطل وقاح، أو لممرور ممسوس ينبغى أن يعالج دماغه، فهذا معذور.

فالذى ظنوه من رجوع من كان على مذهب مّا إلى مذهب آخر أن ذلك كله حجج عقل تفاسدت إنما هو خطأ صريح، فمن هنا دخلت عليهم الشبهة، وإنما بيان ذلك أن ما كان من الدلائل صحيحا محققا فهو حجة العقل وما كان منها بخلاف ذلك فليست حجة عقل بل العقل يبطلها.

وقد سألوا أيضاً فقالوا بأى شىء عرفتم حجة العقل؟ أبحجة عقل أم بغير ذلك؟ فإن قلتم عرفناها بحجة العقل ففى ذلك نازعتكم، وإن قلتم بغير ذلك فهاتوه.

وهذا سؤال مبطلى الحقائق كلها والجواب على ذلك أن صحة ما أوجبه العقل عرفناه بلا واسطة وبلا زمان، ولم يكن بين أوقات فهمنا وبين معرفتنا بذلك محصلة البتة، ففى أول أوقات فهمنا علمنا أن الكل اكبر من الجزء وأن كل شخص فهو غير الشخص الآخر وأن الشيء لا يكون قائماً قاعداً فى حال واحدة، وأن الطويل امد من القصير، وبهذه القوة عرفنا صحة ما توجبه الحواس، وكلما لم يكن بين أول أوقات معرفة المرء وبين معرفته به محصلة ولا زمان ولا وقت للاستدلال فيه، ولا يدرى أحد كيف وقع له ذلك إلا أنه فعل الله عزوجل فى النفوس فقط، ثم من هذه المعرفة انتجنا جميع الدلائل.

ويقال لمن قال بالإلهام: ما الفرق بينك وبين من ادعى أنه الهم بطلان قولك فلا سبيل له إلى الانفصال عنه، والفرق بين هذه الدعوى ودعوى من ادعى أنه يدرك بعقله بخلاف ما يدركه ببديهة العقل وبين ما يدركه بأوائل العقل أن كل من فى المشرق والمغرب سئل عما ذكرناه اننا عرفناه بأوائل العقل أخبر بمثل ما نخبر سواء بسواء المدعين للإلهام ولإدراك ما لا يدركه غيرهم بأول عقله لا يتفق اثنان منهم على ما يدعيه كل واحد منهم إلهاماً أو إدراكاً، فصح بلا شك أنهم كذبة وأن الذى بهم وسواس.

وأيضاً فإن الإلهام دعوى مجردة من الدليل، ولو اعطى كل امرئ بدعواه المعرّاة لما ثبت حق ولا بطل باطل ولا استقر ملك أحد على مال ولا انتصف من ظالم ولا صحت ديانة أحد أبداً لأنه لا يعجز أحد عن أن يقول الهمت أن دم فلان حلال وأن ماله مباح لى أخذه وأن زوجته مباح لى وطؤها، وهذا لا ينفك منه، وقد يقع فى النفس وساوس كثيرة لا يجوز أن تكون حقاً وأشياء متضادة يكذب بعضها بعضاً، فلابد من حاكم يميز الحق منها من الباطل، وليس ذلك إلا العقل الذى لا تتعارض دلائله.

ويقال لمن قال بالإمام بأى شيء عرفت صحة قول الإمام أببرهان أم بمعجزة أم بالإلهام أم بقوله مجردا، فإن قال ببرهان كلّف بأن يأتى به ولا سبيل له إليه، وإن قال بمعجزة ادعى البهتان لا سيما الآن وهم يقرون أنه خفى عنهم موضعه، وإن قالوا بالإلهام سئلوا بما ذكرنا فى إبطال الإلهام، وإن قالوا بقولهم مجردا سئلوا عن الفرق بين قولهم وقول خصومهم فى إبطال مذاهبهم دون دليل، ولا سبيل إلى وجه خامس اصلا.

ويقال لمن قال بالتقليد: ما الفرق بينك وبين من قلّد غير الذى قلدت أنت بل كَفّرَ من قلدته أو جهّله، فإن أخذ يستدل فى فضل من قلّد كان قد ترك التقليد وسلك طريق الاستدلال من غير التقليد.

وقد أفرد ابن حزم فى إبطال التقليد بابا ضخماً قرب آخر كتاب الإحكام استوعب فيه إبطاله ويقال لمن قال لا يدرك شيء إلا من طريق الخبر: أخبِرْنا الخبر كله الحق أم كله باطل أم منه حق وباطل فإن قال هو باطل كله، كان قد أبطل ما ذكر أنه لا يعلم شيء إلا به وفى هذا إبطال قوله وإبطال جميع العلم.

وإن قال حق كله عورض بأخبار مبطلة لمذهبه فلزمه ترك مذهبه لذلك أو اعتقاد الشيء وضده فى وقت واحد وذلك ما لا سبيل إليه، وكل مذهب ادى إلى المحال وإلى الباطل فهو باطل ضرورة، فلم يبق إلا أن من الخبر حقاً وباطلاً، فإذا كان كذلك بطل أن يعرف صحة الخبر بنفسه إذ لا فرق بين صورة الحق منه وصورة الباطل

فلابد من دليل يفرق بينهما، وليس ذلك إلا لحجة العقل المفرقة بين الحق والباطل.

ثم يقال لجميعهم بأى شيء عرفتم صحة ما تدعون إليه وصحة التوحيد والنبوة ودينك الذى أنت عليه: أبعقل صحة كل ذلك أم بغير عقل؟ وبأى شيء عرفت فضل من قلدت أو صحة ما ادعيت أنك ألهمته بعد إن لم تكن ملهما إياه ولا مقلدا له برهة من دهرك، وبأى شيء عرفت صحة ما بلغك من الأخبار وهل لك عقل أم لا عقل لك، فإن قال عرفت كل ذلك بلا عقل ولا عقل لى فقد كُفينا مؤونته وبلّغنا من نفسه أكْثر مما رغبنا منه، فإننا إنما رغبنا الاعتراف بالخطأ، فقد زادنا فى نفسه منزلة لم ترغبها منه وسقط الكلام معه ولزمنا السكوت عنه، وإلا كنا فى نصاب من يكلم السكارى الطافحين والمجانين المتعرّين على الطرق.

فإن قال لى عقل وبعقلى عرفت ما عرفت فقد أثبت حجة العقل وترك مذهبه الفاسد ضرورة.

هذا هو مذهب ابن حزم فى حجة العقل وكلامه فيها يبطل كل دعوى بخلاف ذلك ومن أجمل ما يروى فى ذلك ما قاله تلميذه عبدالله الحميدى: وقلت له يوماً أبونواس:

عــــرّضن للذى تحبّ بحب
ثم دعْه يروضـــــه ابليسُ

فقل أنت فى طريق التحقيق فقال:

أبِنْ قولَ وجه الحق فى نفس سامع
ودعْه فنور الحق يسرى ويشرق
سيؤنسه رفقـاً فينسى نفاره
كما نسى القيدَ الموثّق مطلق

وأنشد له أيضاً صاحب الذخيرة فيما كان يعتقده من المذهب الظاهرى من جملة أبيات:

وذى عذَل فيمن سبانى حسنه
يطيل ملامى فى الهوى

ويقول:

أفى حسن وجه لاح لم تر غيبه
ولم تدر كيف الجسم أنت قتيل؟
فقلت له أسرفْتَ فى اللوم ظالماً
وعندى ردّ ـ لو أردت ـ طويل
ألم تر أنى ظاهرى وأننى
على ما بدا حتى يقوم دليل



رؤيتى لـ يوسف كرم*

مراد وهبه

فى عهد الطلب كنت ولعاً بقراءة مؤلفه «تاريخ الفلسفة اليونانية» بسبب دقة ألفاظه، وانتقاله المنطقى من عبارة إلى أخرى، فعزمت على التعرف إليه. وأفصحت عن هذا العزم إلى الأب جورج شحاتة قنواتى الذى كان مقيماً بمعهد الآباء الدومينكان، والذى يضم مكتبة ثرية بالمؤلفات الفلسفية كنت كثير التردد عليها. وكان الأب قنواتى على علاقة حميمة مع يوسف كرم. وتم اللقاء فى أحد أيام شهر يونيو من عام ١٩٤٥. وكنت وقتها قد فرغت من امتحانات السنة الثانية بقسم الفلسفة بكلية الآداب بجامعة فؤاد الأول (القاهرة الآن). وفى هذا اللقاء قدمت إلى يوسف كرم ترجمتى لمحاضرة كان قد ألقاها عن برجسون باللغة الفرنسية فى إحدى الحلقات التوماوية التى كانت تنعقد بمعهد الآباء حيث كان محاضرا للفلسفة فى كلية الآداب، وفى طنطا صيفاً حيث كان يقيم مع أخته، وفى القاهرة حيث كان يعتكف لبضعة أيام فى معهد الآباء الدومينكان.

وكان يوسف كرم ملتزما التوماوية الجديدة، فاقبلت على قراءة مؤلفات أصحاب هذا المذهب الفلسفى وفى مقدمتهم جاك ماريتان وجيلسون وجاريجولاجرانج وسيرتلانج، الأمر الذى كان من شأنه تخصيب الحوار بينه وبينى. والجدير بالتنويه هنا ما لاحظته، فى هذا الحوار، من ثلاثة أمور:

الأمر الأول أن يوسف كرم يتكلم كما لو كان يكتب. فاللفظ دقيق والعبارات متصلة اتصالا منطقيا بلا زيادة أو نقصان. والأمر الثانى أن الحوار لم يكن إلا فلسفياً لمدة أربع ساعات. والأمر الثالث أن يوسف كرم متحكم فى مصطلحات وآراء الفلاسفة المسلمين. وكان هذا التحكم تحريضاً لى على قراءة مؤلفات هؤلاء.

وعندما صدر كتابه بعنوان «العقل والوجود» (١٩٥٦) لاحظت أنه يقتبس نصوصا من الفلاسفة المسلمين لتدعيم وجهة نظر التوماوية الجديدة. وعندما أبديت هذه الملحوظة كان جوابه أنه يقصد من ذلك إجراء حوار بين الفلسفة المسيحية والفلسفة الإسلامية، وأن يجعل التوماوية الجديدة تنطق بلسان عربى مبين. وفى تقديرى أن يوسف كرم فى إجرائه

* ألقى هذا البحث فى مؤتمر «مدرسة الاسكندرية عبر العصور». يوليو ١٩٩٤ بكلية الآداب بجامعة الاسكندرية.

هذا الحوار على أرضية فلسفية كان مستجيبا لما كان يدور فى حلقة فلسفية كانت قد تأسست فى القاهرة عام ١٩٣٧ تحت اسم «إخوان الصفا» من نخبة من أساتذة الفلسفة وعلماء الكلام وعلماء اللاهوت. وكانت الأبحاث المتداولة، فى هذه الحلقة، تدور على الكشف عن أوجه الاتفاق بين المتصوفة فى المسيحية والإسلام. وكان رئيس الحلقة المستشرق الفرنسى **لويس ماسينيون** المعروف بأبحاثه عن **الحلاج**، المتصوف المسلم، لما له من أفكار تماثل أفكار المتصوفة المسيحيين. مما هو جدير بالتنويه، فى هذا المقام، أن **يوسف كرم** ألقى محاضرة عنوانها «آراء اخوان الصفا الفلسفية» عام ١٩٣٦، أى قبل تأسيس حلقة «إخوان الصفا» بعام واحد. ومما هو جدير بالتنويه أيضا أن **يوسف كرم**، فى الحوار الذى كان يجريه بين التوماوية الجديدة والفلسفة الإسلامية، كان يرى أن المنهج القويم يبدأ من اليقين الطبيعى بالبديهيات، ويستعين فى التدليل على ذلك بتجربة **الغزالى** التى حكاها فى «**المنقذ من الضلال**» وهى تجربة الشك التى خرج منها «بنور قذفه الله تعالى فى الصدر». ويعلق **يوسف كرم** على هذه العبارة بقوله «إنه يعنى نور الحدس الذى به يدرك العقل الأوليات دفعة دون حاجة إلى برهان. وعلى الرغم من أن **يوسف كرم** يشكك فيما حكاه **الغزالى** إذ يقول «وسواء كانت هذه الحكاية صادقة أم مركبة للتشويق والتفهيم» إلا أن الحل الذى تنتهى إليه هو الحل الصحيح[1]. هذا بالإضافة إلى محاضرة كان قد ألقاها عام ١٩٣٦ بعنوان «حملة الغزالى على الفلاسفة» يعرض فيها لكتاب «**تهافت الفلاسفة**» فيعلن أن **الغزالى** قد انتصر فى معركته ضد أستاذى الضلال «الفارابى وابن سينا»، وانتصار الغزالى هو فى نفس الوقت انتصار للتوماوية الجديدة فى دحض نظرية قدم العالم، ودحض سلب الجزئيات من المعرفة الإلهية، ودحض نفى بعث الأجسام وحساب اليوم الآخر. بيد أن **يوسف كرم** يختلف مع الغزالى فى أن الغزالى كان ينشد من بيان تهافت الفلاسفة تهافت الفلسفة ذاتها، بدليل أنه امتد بنقده إلى مبدأ العلية «وهو ما يزعزع العقل فى أسسه». وهنا يربط **يوسف كرم** بين الغزالى وكانط لأن ما فعله الغزالى بمبدأ العلية فعله كانط كذلك. وفى تقدير **يوسف كرم** أن الغاية من نقد كل من **الغزالى** و**كانط** لمبدأ العلية هى أن يشنا الحرب على الميتافزيقا ليستبدلا بها الإيمان. وعلى الضد من ذلك يقف **توما الأكوينى** الذى يقرر أن العقل يؤدى دوره عندما يصدر حكمه على أسباب «الإيمان» وليس على مضمون الإيمان، لأن هذا المضمون فائق للطبيعة. هذا عن موقف **يوسف كرم** من **الغزالى** فما هو موقفه من ابن رشد؟

كان **ابن رشد** موضع نقد مرير، فى العصر الوسيط، من **البرت الأكبر وتوما الأكوينى**. حرر الأول رسالة «فى وحدة العقل رداً على ابن رشد» بإشارة من البابا عام ١٢٥٦. أما الثانى فقد دخل فى صراع عنيف مع الرشديين، وكانوا قد تكاثروا فى كلية الفنون بباريس، فألف رسالة «فى وحدة العقل رداً على الرشديين[2]». وفى الاتجاه نفسه سار **يوسف كرم**، إذ هو نعت **ابن رشد** بأنه من الماديين[3]. والسؤال إذن: إذا كان **يوسف** كرم يؤثر **الغزالى** على ابن رشد، وإذا كانت مهمة الغزالى هى بيان تهافت الفلاسفة فى عصره، فهل هذه هى مهمة **يوسف كرم** أيضاً؟ جوابى أنه إذا كانت مهمة الغزالى هى بيان تهافت الفلاسفة فى عصره، فإن مهمة **يوسف كرم** بيان تهافت الفلاسفة المحدثين دفاعاً عن التوماوية فى العصر الوسيط. فالعصر الوسيط، فى رأيه، ليس عصر جهل وظلام، لأن المدينة الحديثة منحدرة عنه. هذا بالإضافة إلى أن الفلاسفة المدرسيين التزموا التحليل المنطقى فعملوا على نمو العقل الأوروبى[4].

أما العصر الحديث وما سبقه من عصر «نهضة»، فهما على الضد من العصر الوسيط. فعصر النهضة، فى رأيه، تميز بظهور المذهب الإنسانى الذى دعا إلى الدين الطبيعى والأخلاق الطبيعية وعمل على سلخ الفلسفة عن الدين أو بعبارة أدق عمل على إقامة الفلسفة خصيمة الدين، وعمل على تقويض المسيحية من الداخل استناداً إلى البروتستانتية التى زعمت أن الدين يقوم على الفحص الحر، وعمل على ازدياد سلطان الإنسان على الأرض بفضل خروج العلم الآلى من ازدهار الصناعات، فشعر إنسان عصر النهضة «وكأنه رب

نفسه وليس فوقه رب»[٥] ومن ثم ظهر تيار رشدى يذيع الإلحاد تحت ستار دراسة أرسطو وابن رشد.

تلك هى خصاص عصر النهضة، فى رأى يوسف كرم، وهى خصائص العصر الحديث إلى أيامنا. وهو يرد هذه الخصائص إلى اثنتين: الفردية الحقيقية فى الأدب والدين والسياسة، والعناية البالغة بالعلم الآلى، فاستقلت الفلسفة عن الدين وتكونت فلسفة إلحادية تشيد بالعلم الآلى وتحصر مجالها على قدر مجاله، كما تكونت فلسفة تتحدث عن الروحانية والمسيحية، ولا تعنى سوى عاطفة دينية. وفى هذا الإطار كان نقد يوسف كرم لفلاسفة العصر الحديث ابتداء من ديكارت إلى أيامنا. فديكارت، فى رأيه، يبث فى فلسفته روحاً مغايرة للدين، ويجعل العقل منعزلاً فى نفسه، وليس فى حاجة إلى التعلم من السلف، فيقيم الفردية التى تجعل الشخص أهلاً للحكم على الأشياء بنفسه. ولهذا فإن يوسف كرم ينظر إلى فلسفة ديكارت على أنها دستور الفكر الحديث[٦]. ثم يواصل السخرية من الفلاسفة الآخرين. فـلوك» بضاعته الفلسفية ضئيلة سطحية، وأسلوبه يبين كثيرا من السذاجة[٧]. وسبنوزا مذهبه ملىء بألفاظ توهم أن لها مدلولات وهى لا تدل على شئ[٨]. وهيوم فلسفته سفسطة لإقصاء الحقائق والجواهر عن الفلسفة[٩]. وثلاثية هيجل مفتعلة[١٠]. ومذهب التطور مرفوض لأنه سلاح ضد الدين والروحيات.

هذه النغمة من النقد الساخر هى النغمة السائدة عند يوسف كرم فى نقده لفلاسفة العصر الحديث باستثناء كانط. فبعد أن فصّل القول فى مذهب كانط، كان تعقيبه «هذا مذهب سام بلا ريب ولكن المقصد شئ وتبريره العقلى شىء آخر. فقد أخفقت محاولة كانط لإقامة الأخلاق. وسبب إخفاقه، فى رأى يوسف كرم، مردود إلى أنه إذا كان الإنسان هو المشرع للقانون الخلقى، فهذا القانون لا يلزم الإرادة إلا إذا كان صادرا عن سلطة عليا هى الله. والله كسلطة عليا غير وارد فى فلسفة كانط، وكان يجب أن يكون واردا، لأن القانون الخلقى صادر عنه، وهو لهذا قانون إلهى. وهذا القانون الإلهى هو فى الوقت نفسه قانون الطبيعة الإنسانية يدركه العقل فيها ويدركه أمراً إلهياً. وإذا كان الله من موضوعات الميتافزيقا، فالميتافزيقا إذن هى أساس الأخلاق بل الدين هو أساس الأخلاق» عند يوسف كرم. فقد انتهى كرم من تأليف كتابه عن «الأخلاق» عام ١٩٤٨ بعد عشر سنوات من القراءة والتأليف، ولكنه امتنع عن إرساله إلى المطبعة وأعاد كتابته. وفى عام ١٩٦٨ انهار المنزل الذى كان يقطنه وضاعت «الأخلاق».

والسؤال إذن: ما هى الإشكالية التى واجهها يوسف كرم والتى دفعته إلى إعادة التأليف؟ أغلب الظن أن الإشكالية تكمن فى أن الأخلاق لابد أن تستند إلى الدين. ولكن الدين بمفهوم التوماوية الجديدة هو الدين المسيحى وليس أى دين آخر. فكيف يستقيم هذا مع الحوار الذى كان يجريه يوسف كرم فى ثنايا فلسفته بين التوماوية الجديدة والفلسفة الإسلامية؟

الهوامش :

(١) العقل والوجود، دار المعارف ١٩٥٦، ص٦٠. (٢) عاطف العراقى، يوسف كرم، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة ١٩٨٨، ص٣٧٢.

(٣) الطبيعة وما بعد الطبيعة، دار المعارف ١٩٥٩، ص١٢٧. (٤) تاريخ الفلسفة الأوروبية فى العصر الوسيط، دار الكاتب المصرى ١٩٤٦، ص ٥-٦.

(٥) تاريخ الفلسفة الحديثة، دار المعارف، ص٦، ٧. (٦) المرجع السابق، ص٨٤. (٧) المرجع السابق، ص١٣٨. (٨) المرجع السابق، ص١١٨.

(٩) المرجع السابق، ص١٧٢. (١٠) المرجع السابق، ص٢٧٦.

مجدى قناوى

الدلالة الأسطورية للبحر في أعمال محمد حسن القبانى

صار من المتفق عليه أنه عند مطالعتنا للعمل الفنى لا يمكننا أن نفصل الفنان عن العَالَمْ موضوع رؤيته، أو الوسط الحياتى الذى يعيش فيه والذى يظهر أثره بالضرورة منعكساً فى حالاته التعبيرية وحين يتراوح هذا الأثر بين الظهور الواضح والإيحاء المستتر، فإنه يدفعنا للرجوع إلى العلاقة التى تربط الفنان ببيئته المحيطة بدءاً من الخاص وحتى العام، من حيث شكل الوعى والانتباه والاستغراق والخيال والتوُّجه والقصد.

وبينما تبدو أغلب الظواهر المرئية مألوفة لدى الكثير من الناس، إلاّ أنها تمثل لدى الفنان مصدراً متجدداً دوماً من الإلهام، وذلك لقدرته الخاصة على الرؤية فيما يتعَدى التعرُف.

- فى رواية «بالومار» للكاتب الإيطالى أ. كالفينو، يتأمل البطل بوعى شديد التركيز موجة من أمواج البحر محاولاً إدراكها واستيعابها، ونجد أنه يصعب عليه أن يصل إلى نتائج محدَدة فى فهم الظاهرة التى يعانيها لارتباطها بكل شئ حولها، ولاستحالة فصلها عن الكل، أو تثبيتها أو إدراكها فى ذاتها منفصلة عن وعيه.

لكننا نجد أن البحر عند **محمد القبانى** ليس مجرد موضوعاً للفهم وليس حدوداً جغرافية أو مجرد ظاهرة طبيعة، البحر عنده هو الرحم الذى تتشكل داخله الرؤى وتنسج بين ثناياه الأساطير، هو المكان/ الزمان المتميز والخاص الذى يستدعى للذاكرة أحلاماً عتيقة وصوراً منسيّة، هو الرائحة واللون والعبق والضوء والشفافية والايقاع والانسياب والتجدد والماوراء، هو امتداد له عمق معنوى غامض مثل عمقه المادى المثير للخيال والمشاعر والحنين.

إن مشكلة التعبير التشكيلى هنا ليست الانشغال بمحاكاة المرئيات باعتبارها معنى العمل الفنى، والصورة بهذا المعنى ليست مرآة للحقيقة الخارجية بقدر ماهى مرآة للحقيقة الباطنة، حتى وإن كان موضوعها تمثيل خالص. إن الفنان يقدم لنا معادلاً مرئياً لذلك المعنى الوجدانى الذى يمثله الموضوع بالنسبة إليه، وما يهمه من الطبيعة إنما هو ملك الجوانب الخفية المشحونة بالعاطفة أو ذلك البعد من الواقع الذى يستجيب إليه حدسه.

ولد **محمد القبانى** وشب ووعى على شاطئ البحر بين نسّاجى الشباك وصانعى القوارب وبائعى الأسماك، وتفتحت عيناه على مرأى تلك المياه المتحركة أبداً، هذه الحركة الأزلية فى حالاتها بين السَّحَر والفجر والضحى والنهار والظهيرة والأصيل والغروب والظلمة وتباين الأزرق واللازوردى والرمادى والأخضروالزيتى والفيروزى والنيلى والسماوى والذهبى، وقد امتلأت ذاكرته بروائح الطحلب ورطوبة الحجر وعذرية الماء وهو وإن كان يدرك بشريته، إلاّ أنه كان يشعر فى الوقت ذاته كما لو كان امتداداً لهذا الكيان الأسطورى الذى شكّل نوع الحياة التى يحياها البشر من حوله. وعلى مدى سنوات العمر، عاش إيقاع الأمواج واهتزاز القوارب ونسمات الريح وصرخات النوارس وجذب القمر وارتعاشات السمك وملوحة الهواء وحكايات الرجال وانتظار النسوة، امتزج ذلك كله داخل نفسه بنبضه وبحالات الفرح والأسى ومشاعر اليأس والرجاء وبحلم الفنان. فى الصحو كان البحر محيطاً بالحياة كلها، وفى الحلم يغوص الفنان فى أعماق المحيط الأوّلى.

يظهر مايبدو تصويراً للبحر فى مسطحات **محمد القبانى** كلها، ولا يخلو عمل واحد من حضوره فى الخلفية أو على الأصّح فى كونه المسرح الذى تتجسّد عليه الملهاة أو

المأساة أو «الحكاية» التى تمثل منطلقاً تعبيرياً لدى الفنان عند شروعه فى العمل، وتدريجياً فى صياغته حين تتحول الأشياء والعناصر إلى رموز يحتل كل منها مكانه على المسطح (الذى يظلّ الشعور بالفضاء فيه هو المحور الأساسىّ الفعاّل) وهى رموز تتشكل محمّلة بدلالات ومعان وإحالات لا يمكن ترجمتها إلى كلمات وألفاظ، لكنها تعاين وتحدس وتستدعى للذاكرة حالات شعورية يختلط فيها الماضى بالحاضر والحلم باليقظة.

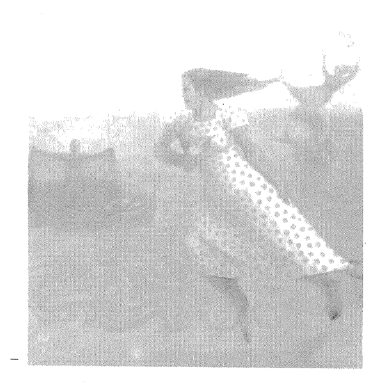
محمد القبانى فنان اكتسب خلال دراسته المهارات الأدائية اللازمة لحرفة المصوّر، وهو يوظفها باقتدار بحيث لا تطغى ويتحول العمل إلى مجرد خبرة تقنية، ذلك كى يحافظ على الروح المنتشرة عبر السطح التصويرى فى سكونية بعيدة عن الصخب والانفعال، تتشكّل فى فعل النسيج اللونى الصامت للبقعة والعلامة والخط، ونحن نراه حينما يسترسل فى بناء تلك الأسطح الغارقة فى الضوء والمجدولة بتلك المتاهات الشكلية التى توحى بتعدّد المعنى، أكثر مما تحمله تلك القراءات المباشرة أحادية الدلالة.

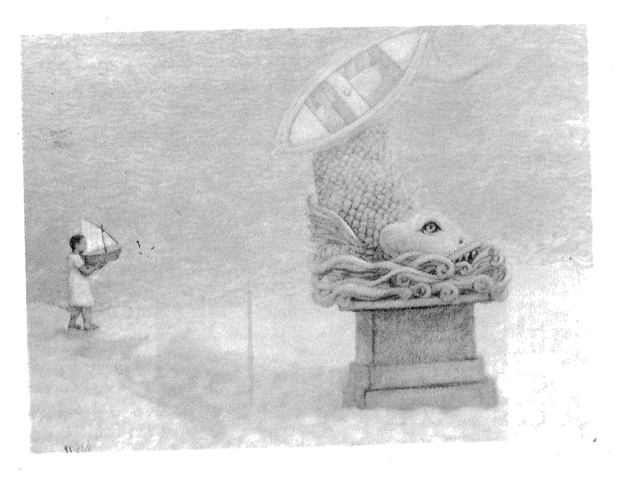
ينسج لنا **محمد القبانى** تلك المسطحات الزرقاء وهو منغمس فى الماء بروحه كما لو كان يصبو إلى تطّهر أشد عمقاً، وتبدو ذبذبات اللون ودرجاته المتنوعة داخل الزرقة نفسها وهى تتراكب فوق بعضها لتوحى بتلك الكثافة الشعورية أو ذلك الدفق الوجدانى، بعيداً عن القراءة الظاهرة أو المستترة للموضوع، وتتشكل بنية العمل من هذا الأداء المتناسق والمتوافق... هذا الإيقاع من الشهيق والزفير المتنامى تارة والمتلاشى تارة أخرى.

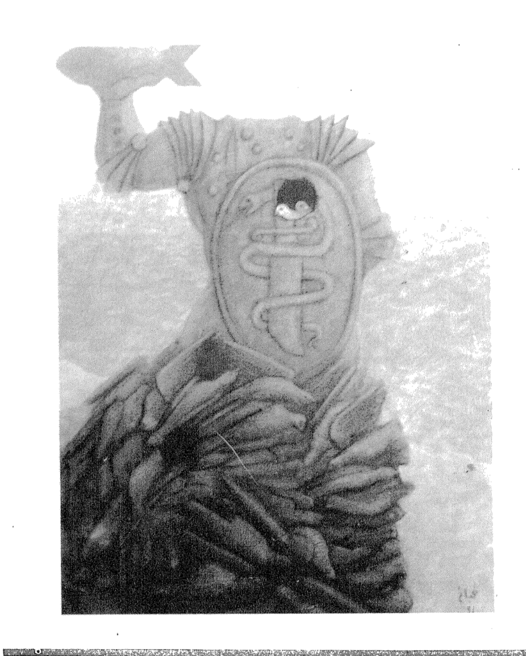
لا يطرح محمد القبانى قضايا فكرية ولا يثير مشكلات تشكيلية، وإنما يصوّر ببساطة خالصة أقرب إلى الطبيعية غير المفتعلة، ذلك الفيض العاطفى الذى يعيش مغموراً فيه، ذلك البحر الذى نظره الأسكندر المقدونى وعشقه، ثم شرع فى بناء مدينته الجميلة التى انصهر فيها الفكر القادم من الشرق والغرب لتنشأ الفلسفة والعلم والحكمة والفن، ولتصبح منارة للعالم القديم. وإذا كانت الحضارة قد ولدت فى مصرنا الأم، فإن الثقافات المختلفة التى تنوعت على شطآن البحر المتوسط قد تجمعت فى الإسكندرية تاركة إرثا فكرياً هائلاً لم يندثر، وإن كانت التحولات وتقنيات «التقدم» قد طمست ملامحه وشوهته، ونحن نستشعر فى أعمال **محمد القبانى** ذلك العبق الأسطورى وهو ينتشر بين العلامات والخطوط وفى ثنايا الألوان، ليردّنا إلى أصول عتيقة مضببة نعرف أنها هناك دون أن نتمكن من إدراكها.

الدلالة الأسطورية للبحر

فى أعمال محمد حسن القبانى

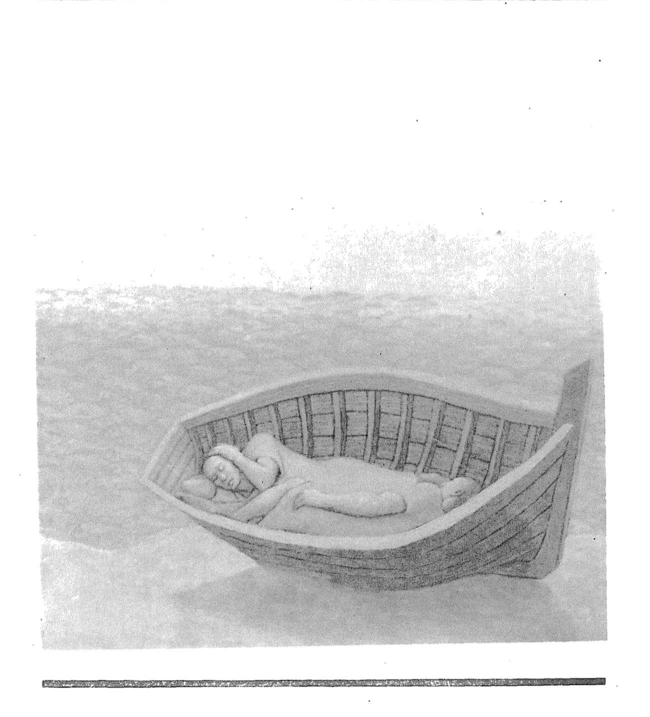


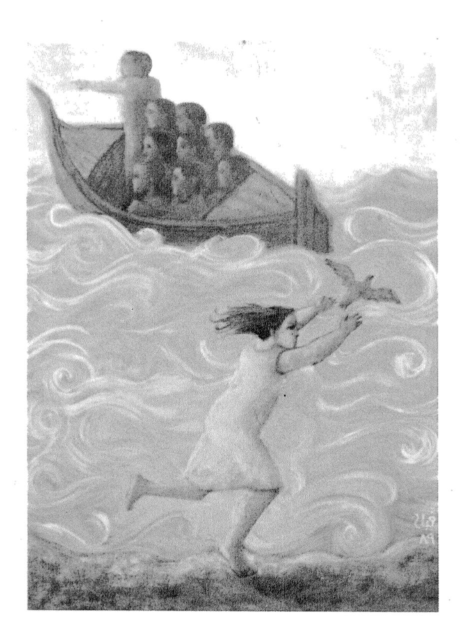


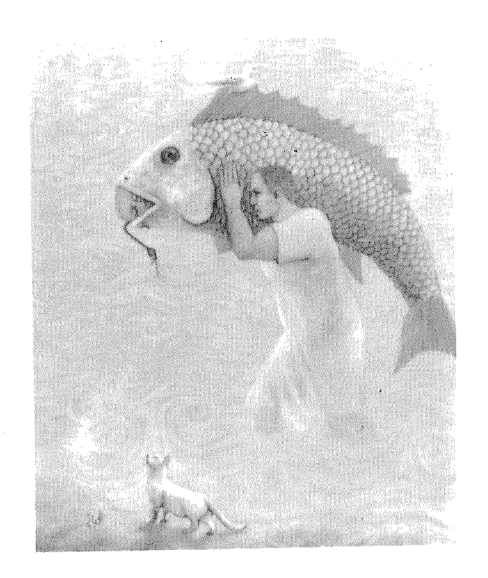


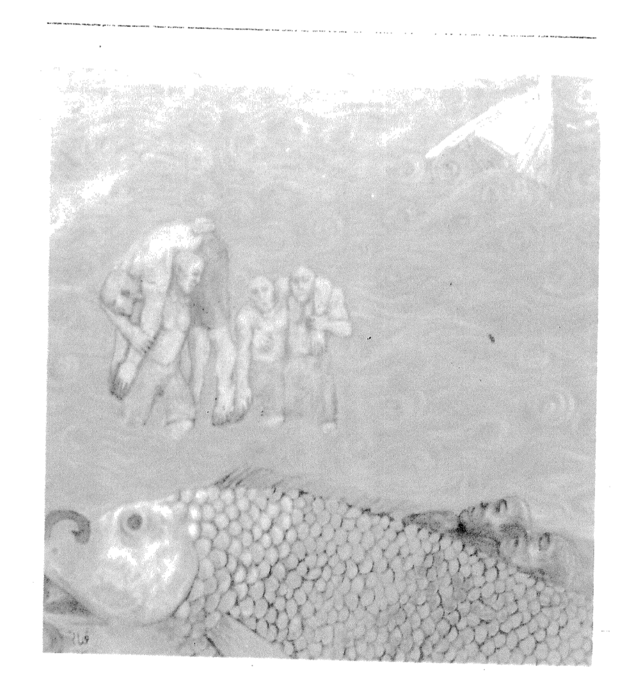


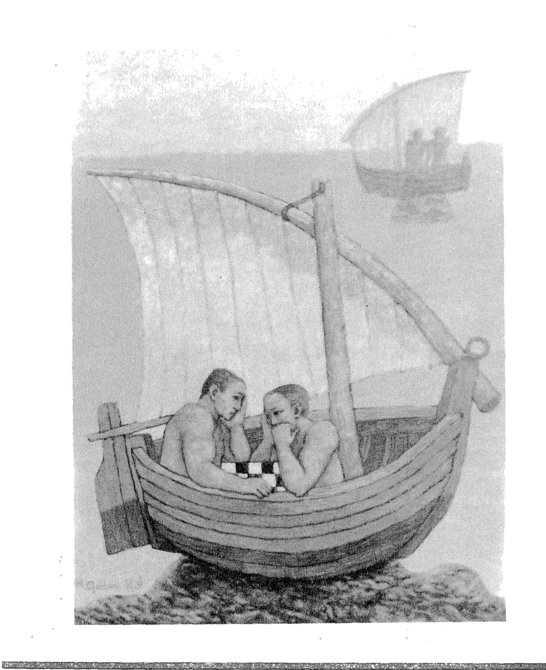


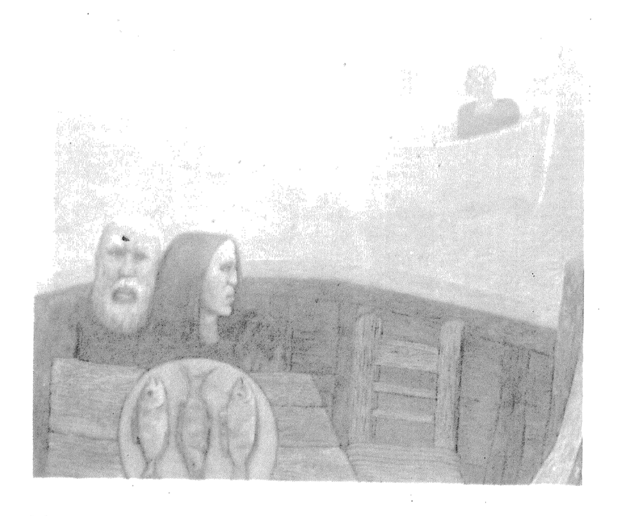


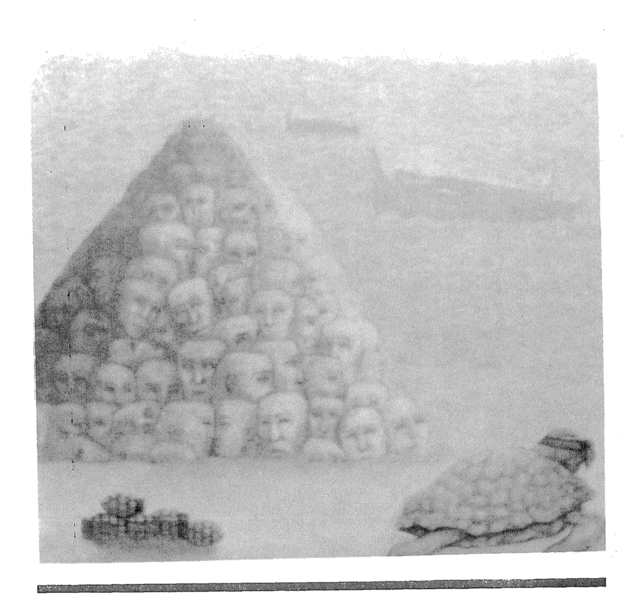




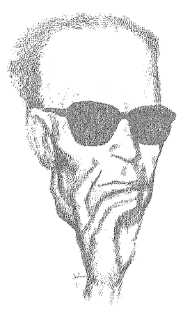








نبيل فرج


طه حسين (١٨٨٩ ـ ١٩٧٣)

وثيقة أدبية نادرة
كلمة طه حسين
فى حفل تتويج ملك إنجلترا ١٩٣٦

فى السادس والعشرين من هذا الشهر، تحل الذكرى الواحدة والعشرون لرحيل رائد التنوير وعميد الأدب العربى طه حسين (١٨٨٩ ـ ١٩٧٣)، وفى هذه المناسبة نقدم إلى القراء كلمة مخطوطة لم تنشر من قبل للرائد الكبير.

فى سنة ١٩٣٦، وهى السنة التى عقدت فيها معاهدة التحالف والصداقة بين مصر وإنجلترا، دعى **طه حسين**، بصفته الشخصية، لحفل تتويج ملك إنجلترا، وألقى هذه الكلمة التى لا يحمل مخطوطها الأصلى تاريخ كتابته.

ولهذا فمن المحتمل أن يكون التاريخ هو ٢٠ يناير ١٩٣٦، الذى اقيم فيه حفل تتويج الملك **إدوار الثامن**، صاحب أعظم قصة حب فى القرن العشرين، فقد ضحى بعرشه ليتزوج امرأة أمريكية مطلقة تدعى **واليس سيمبسون**.

ويمكن ايضا أن يكون التاريخ هو ١١ ديسمبر ١٩٣٦، الذى اقيم فيه حفل تتويج الملك **جورج السادس**، الذى خلف **إدوار الثامن**، وظل جالسا على العرش حتى سنة ١٩٥٢.

وسواء كانت المناسبة تتويج **إدوار الثامن** أو **جورج السادس**، فإن ما يهمنا هو حديث **طه حسين**، الذى تناول فيه الأدب الإنجليزى والشخصية الإنجليزية، فى سياق حديثه عن الدور الذى لعبه، مشيراً إلى تاثيرهم فى الثقافة الفرنسية، التى استمد منها **طه حسين** معارفه الموسوعية.

وتؤكد هذه الكلمة أن **طه حسين** كان يعتبر الثقافة فوق السياسة، يتلقاها من جميع مصادرها، ويدعو إلى دراسة لغاتها القديمة والحديثة، الشرقية والغربية، دون تحيز إلا للمعانى الإنسانية وحدها، وللإبداع الرفيع فقط.

وليست هذه هى المرة الوحيدة التى يتحدث فيها **طه حسين** عن الأدب الإنجليزى. ففى عام ١٩٤١ القى فى

الجمعية الجغرافية الملكية محاضرة طويلة باللغة العمق عن هذا الأدب، نظمها الاتحاد المصرى الإنجليزى تحت عنوان «الثقافة الإنجليزية وأثرها فى تقدم العالم»، ذكر فيها من أسماء أدباء إنجلترا **شيكسبير** الذى يستحوذ على كل من يقرأه، و**ميلتون** صاحب «**الفردوس المفقود**»، ومن العلماء **فرانسيس بيكون**.

وتضم مجلة «**الكاتب المصرى**» التى رأس **طه حسين** تحريرها فى منتصف الأربعينيات أكثر من مقال عن الأدب الإنجليزى، بقلم **طه حسين** نفسه وغيره من الكتاب، لعل أهمها ما نشر فى العدد الأول (اكتوبر ١٩٤٥)، عن «الحرب والجامعات فى بريطانيا» **لسليمان حزين**، و «بريطانيا العظمى والشرق الأدنى» **لطه حسين**.

وفى افتتاحية العدد نفسه تنويه باحتفال المجلة بالثقافات المختلفة، وبحرصها على فتح الأبواب على مصاريعها للتيارات الأدبية والثقافية من أى جهة أتت، وفى أى لغة كانت، إيمانا منها بأنه لا يمكن للحياة العقلية فى أى مكان أن تعطى وتؤثر إلا إذا أخذت وتأثرت.

ومن الواضح أن اهتمام **طه حسين** بهذه الثقافات الأجنبية كان يمضى متزامنا مع غاية تحقيق الاستقلال الوطنى الكامل للبلاد العربية، الذى تخلى فيه بريطانيا بين أمم الشرق العربى وبين حقوقها المشروعة، بحيث تتمكن هذه الدول من العمل مع الأمم الغربية على ترقية الحضارة الإنسانية.

وهذا هو نص حديث **طه حسين**:

«سيداتى وسادتى

غيرى من الذين يعرفون إنجلترا حق المعرفة اجدر منى بان يتحدثوا إليكم هذه الليلة بمناسبة حفلة التتويج.

ولكنى مع ذلك احمد الظروف السعيدة التى اتاحت لى أن ألقى إليكم هذا الحديث، لأنها اتاحت لى فرصة حسنة ملائمة كل الملائمة ببعدها عن السياسة ومشكلاتها، لأعلن فى صراحة وصدق وإخلاص إعجابى بهذا الشعب الإنجليزى العظيم، ولأدعو فى صراحة وصدق وإخلاص إلى إكباره والإعجاب به.

واكاد أعتقد أن قليلا من الناس هنا يُكبر هذا الشعب الإنجليزى كما أكبره ويعجب به كما اعجب به ويغتبط بتحيته كما أغتبط بتحيته، فى هذه الفرصة السعيدة، فرصة التتويج.

وأنا حين أعجب بالشعب الإنجليزى وأدعو إلى الإعجاب به لا أفكر فى ضخامة قوته واتساع سلطانه، وإنما أفكر فى نفعه للإنسانية وهدايته للأمم وإعانته على التطور الصالح للشعوب.

أفكر فى حياته القومية التى كانت منذ عهد بعيد، ومازالت إلى الآن، ويظهر أنها ستظل دائما، مصدر نفع وفائدة للذين يريدون أن يعتبروا بحياة الامم وينتفعوا بما تلقى عليهم من درس.

ولست أحدثكم بجديد، ولا أريد أن أحدثكم بجديد، حين أذكر أن الشعب الإنجليزى هو الذى أهدى الحياة الحرة الديمقراطية إلى شعوب الأرض.

بل لست أحدثكم بجديد إذا قلت إن من الحق علينا أن نتدبر حياة هذا الشعب فى بلاده، ونحلل أخلاقه وخصاله التى كانت مصدر عظمته ورقيه، والتى جعلته دائما شعبا يقتدى به ويحتذى على مثاله.

فهذا كلام معاد قد قاله الكتاب والأدباء والفلاسفة منذ عصور بعيدة، فإذا أعدناه الآن فإنما نعيده لأن الشعب الإنجليزى مازال كما كان مصدر نفع وهداية وإرشاد.

أقول هذا وأنا أذكر تأثير فولتير بهذه الأعوام التي أقامها فى إنجلترا، ورجوعه إلى وطنه برسائله الفلسفية التى فتحت للعقل الفرنسى باب الإصلاح الديمقراطى، ومهدت للثورة الفرنسية أحسن تمهيد وأقومه، لأنها عرضت على الفرنسيين حب الإنجليز للحرية، وحرصهم عليها، وحسن فهمهم لها وانتفاعهم بها.

وأقول هذا وأنا أذكر ما كتبه مونتسكيو عن خصائص الإنجليز فى «روح القوانين»، وأقوله وأنا أذكر هذه المدة المؤثرة الرائعة التى قضاها جان جاك روسو فى بلاد الإنجليز.

ثم أقول هذا وأنا أذكر أشياء كثيرة كتبها الفلاسفة والأدباء فى أمم مختلفة عن هذا الشعب العظيم، فكان ما كتبوه بعيد الأثر جدا فى حياة أممهم وإصلاح أوطانهم.

وهذا الحديث القصير لا يتسع للإطالة فى تفصيل ما كتب الكتاب وإحصاء ما كان لكتابتهم من أثر. ولكن الشىء الذى ليس فيه شك هو أن هذه الجزر الإنجليزية كانت دائما مصدر تفكير خصب منتج للذين زاروها من الفلاسفة والمفكرين.

ولست فى حاجة إلى أن أبعد فى البحث وأسال الكتاب والمفكرين الذى كتبوا عن بلاد الإنجليز، فكلنا يستطيع أن ينظر الآن إلى إنجلترا ويعجب إلى غير حد بهذا الثبات المدهش الذى تستقبل به الخطوب والكوارث مهما تعظم، وهى واثقة بنفسها مطمئنة إلى فوزها آخر الأمر، مبتسمة هذه الابتسامة الهادئة التى تصور أجمل تصوير وأبدعه هذه السخرية الإنجليزية التى لا نظير لها فى أمة أخرى من الأمم.

ألم تروا إلى كارثة الحرب الكبرى التى مادت لها الأرض، واضطرب لها العالم، وتغير لها نظام الحياة فى أكثر الشعوب الأوروبية التى اشتركت في الحرب والتى لم تشترك فيها، كيف تلقاها هذا الشعب الإنجليزى العظيم بشجاعته المطمئنة الهادئة، فاحتمل آلامها صابرا آمنا، وجنى ثمراتها فى غير أشر ولا بطر، واحتفظ بعد ذلك بحياته ونظمه وتقاليده لم يغير منها شيئا كأن شيئا فى الدنيا لم يتغير.

إن أيسر التحليل للخلق الإنجليزى ينتهى بنا إلى السبب الذى جعل عظمة هذا الشعب حقيقة واقعة مستمرة.

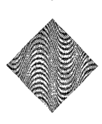
فالإنجليز يمتازون من بين الأمم الغربية بأنهم يجمعون بين المحافظة والتجديد. فهم محافظون إلى أقصى حدود المحافظة على قديمهم وتقاليدهم. وأوضح دليل على ذلك هذه الحفلات التى أقيمت اليوم لتتويج الملك الإمبراطور. وهم مجددون لا تسبقهم إلى التجديد أمة معاصرة.

هم فى مقدمة الأمم المتحضرة يستمتعون بثمرات الحضارة الحديثة إلى أبعد حد. لا يُسبقون فى البر ولا فى البحر ولا فى الهواء. ولا يُسبقون فى أى مظهر من مظاهر الرقى المادى والعقلى. فقدرتهم على الجمع بين المحافظة الشديدة والتجديد الشديد هى التى تجعلهم شعبا عظيما وتجعل شخصيتهم أقوى شخصية فى الأرض، لا يهملون من تراثهم شيئا ولا يرفضون من نتائج الحضارة شيئا. فهم ينتفعون بالقديم والجديد على السواء. ويخيل إلى أن أحسن تحية نستطيع أن نهديها إلى الإنجليز فى هذا اليوم السعيد فنرضيهم ونسرهم، هى أن نراهم كما هم وأن ننتفع بهذا الدرس البليغ الذى يلقونه على الأمم والشعوب فنحتفظ بقديمنا كما يحتفظون بقديمهم، وننتفع بالحضارة الحديثة كما ينتفعون بها، فنحتفظ بشخصيتنا كما يحتفظون بشخصيتهم.

وأى تحية تسر الإنجليز وترضيهم أحسن من أن نقول لهم إنهم أساتذة الشعوب فى الاحتفاظ بالشخصية والانتصار على الأحداث والخطوب».



هاتف الجنابى



فراديسُ أيائلُ وعسَاكر

أكتفى بكلامٍ مَريرٍ
بسنبلةٍ واجفه
أكتفى بغصونٍ كسيره
أقولُ سيرحلُ هذا الفضاءُ الخَشَبْ
أكتفى مَرّةً بالحساء وأُخرى بماء العنَبْ
أكتفى مَرّةً بالرجاء لعلَّ صدى العاصفه
يَتأرجحُ بينى وبَينَ السُّكونْ
أكتفى بصرير الظلامِ
أقول قريبا قريبا سيأتى
ويَغسلُ وجهى نَثيثُ الندى
أكتفى بالمزاريبِ والذكريات،
بأحجار رابيةٍ بالخريف كساءً يَصيرُ
بأفعى تَلمَّظُ خَلْفُ ضلوعى أقُولُ
لعلَّ (النزيهةَ) فى الحُلْم تأتى فتأتى

أكتفى فى انْبجاسِ الفُصول بَتأْتَاةِ الذاكره
بانْخطاف النجوم وهَفْهَفةِ النَّبْضِ والهَمْسِ واللّمْسِ والحَرَكه
بالذى لا يَجىءُ لقَسْوَته
أكتفى، وأنا أتَباهى بجُنْحِ الغُراب،
بشىءٍ يُبارك لى خُطْواتى،
ويُهيل على حَسْرتى جَبَلا من تُراب
أكتفى بالذى قاله الصِّبْيةُ المَارقونَ،
المجانينُ والفقراءُ النَبيّونَ والكهَنه
أكتفى بالذى لا يَجىءُ لوحشتِه
(هُم يَنْبثقونْ/ بمِدادِ فَجيعَتِه)
أكتفى بالفراديس فى مَهْدها
بأيائلَ تَلثغُ باللّهَبِ
وعساكرَ ماكرةٍ تَتَضاءلُ دونَ هوادة
وماضٍ يَضىء
أكتفى بالندى يَلسعُ الطيرُ ميسَمَهُ .
أكتفى حينما الحُلْمُ يَنْقرُ لَيْلى بمِنْقارِه
أو يَبوحُ بأنَّ البدايةَ أقْسى
وأنَّ الشتاءَ صَفيرُ حَجَرْ
أكتفى بعصا جَدّتى والفناء، بإبريقِ شايٍ وَجَرَّةِ ماءْ
بعباءةِ أُمّى وسبْحةِ جارىَ والسعَفِ المُحْتمى بضلوعِ القتيلْ
أكتفى بالقليلِ الكثيرْ
غيرَ أنّىَ لاأرْتَضى فى النهايةِ شيئًا،
سوى عُنُقِ المستحيل

وارسو ١٩٩٣

محمد مستجاب

الحزن فى المقاطع



● احضر فورا

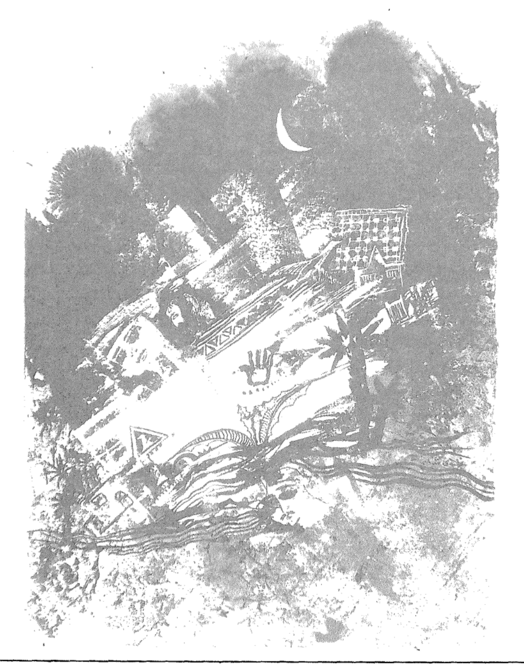
وانتفضت تنفيذا لنص البرقية الشهيرة، ثم انتفضت وأنا أنزل من القطار ، لكن الذى لم يطف فى بالى أن أجده مقتولا ، أن أجد أبى مقتولا ، قادونى ـ فور وصولى ـ فى صمت باك ـ فى ظلام أدغال مستنقعات ـ وسط عتمة روائح خبيثة ـ بين ارتعاشات تخرق بطن الغيب وتمسح به الأرض ، قادونى إلى كومة بوص ، وظل الدخان يتصاعد فى احتراق له صوت من بين نبات ذيل القط ، ويتراقص حول بقع الضوء الطينية الكابية.

ضغطت القبيلة ـ فى انتحاب خشن ـ على رقبتى ، فانغمست عيونى فى المنظر : كانت قطعة من اللحم الضخم المهترىء تتوسط كومة البوص ، قطعة من اللحم المدمم العارى ، جذع أبى ، بدون أبى ، واشتد النواح وتقلصت عروقى ، وتحشرج الحزن بين ضلوعى ، لم استطع المقاومة فتهاويت ، حملونى فوق الأكتاف وأعادونى إلى منزل القبيلة ، وارونى فى ركن فوق دكّة جدى ، ظللت ميتًا أتسمع همهمات القبيلة تنهمر وعيداً بالانتقام ، وفى اليوم الثالث همست فى حزن : أود أن أعود إلى عملى ، لاكوا اقتراحى فترة ومضغوه جيداً ثم تجشأوا كمداً بالموافقة .

صبيحة الحزن الرابع استقبلتنى شقتى مغبّرة مردومة بالتراب الناعم ، ارتميت وقتاً على فراشى ثم لجأت إلى الشارع ، اضطربت قليلا ثم اتصلت تليفونيا بعشيقتى، عاتبتها لأنها خلفت موعدين متتاليين فأرضتنى بكلمات رقيقة ، حاولت ـ هى ـ أن تعرف سبب ارتباكى لكنى لم أفصح ، أثرت فيها كامن الرغبة فوافقت أن تحضر وإن كانت سوف تتأخر ، فور ذلك بدأت أعد العدة كى أرتكب مع حبيبتى عشاء حزينا ، كبدة مشوية ـ طحينة ـ بيرة . نظفّت مترين من الشقة ورصصت المسائل و تناولت قرصا منشّطاً وتفاديت ترتيب أوراق وواريت الاسطوانات جانبا ، واغتسلت ثم لم ألبث أن نمت .

استيقظت بعد أقل من ألف عام فهالنى أن الشمس لا تزال تداور غرفتى ، ظللت أدور حول الأكل المغطى بفوطة بيضاء ، ولازمنى الحزن ونظرت مرتين إلى ساحة الأكل فاشتعل ذيل القط دخانا خانقاً ،، وتلوى بدن أبى فى البقدونس فازدادت رغبتى فى النحيب ، أوقفت النحيب وانتصبت آذانى متتبعة وقع خطوات على السلم ، لكن عشيقتى ماحضرت ، لففت من جديد حول المائدة الصغيرة ومسحت دموعى ، لكن حبيبتى ما حضرت ، جمعت جسدى من بين الفيافى الدموية وركنت إلى مقعد ، ماحضرت ، لجأت إلى الفراش وانزويت متقلبا ، ما حضرت ، تغطيت وألقيت الغطاء جانبا فظلت الأدخنة المنبعثة شياطا من أمعاء أبى تمخر فى أنفى ، لكن عشيقتى ... استويت على الفراش جالساً وقررت أن استعيد حبيبتى، كنت أيقنت فى الأيام الأخيرة أن احتمالات جفوة الهجر بدأت تكمن فى عيونها ، كيف يتسنى لى أن أكون ـ هذه المرة ـ هاجراً ؟ وتحركت فى المكان المغبر ثم اشعلت سيجارتين ، لن أقع فى مأزق المهجور مرة أخرى ، أن أهجرها ، وأن أصب على فؤادها نار اللوعة ، وعدت فجلست على طرف الفراش ، وظل ظهر أبى المدمم مشتعلاً ، مزقوه ، أين يتسنى لهم أن يجدوا الأشلاء ، وسقطت السيجارة فى حجرى، إننى فى حاجة ضاغطة إليها ، أن أضع راسى على بطنها ، أن استحلب ثديها ، أن أمعن طويلا فى وجهها ، أن أطاردها فى غرفة النوم حتى تنفلت إلى مروج ذيل القط ، أتابعها ، أطاردها ، أحتويها من بين الأدخنة والدم والشياط ، وأعيدها، هنا ، على هذا الفراش ، كى أقتلها ، فأحسست برغبة مرهقة فى النوم .

كان الدق على الباب ثقيلا ومظلماً وغائراً فى الكهوف ، أضأت ، وفتحت ، وجدت عامل البرقيات وقد تهدل فمه حرجا ـ أو ضيقا ، ناولنى البرقية ، وجدنا الكتف اليمنى والقدم اليسرى ، ظل عامل البرقيات



واقفا، أغلقت الباب ، وتلمست الطريق إلى الفراش، اكتشفت ـ بعد إغراقى فى الطين ـ أن النور لا يزال مضاء ، أن أقتلها ، أن أحرق قلبها أولا ثم اقتلها ، آهـ لو جاءت الآن ، وتدفقت الرغبة سائلاً منسابا فى كيانى .

● **عثرنا على الكوع والأنف**

كانت البرقية ملقاة أسفل باب المدخل ، تمنيت لو أن حبيبتى تحضر الآن ، لابد من الذهاب إلى العمل، كنت مرهقاً وأنا أسحب بدنى من الحقول الشرسة ، قال رئيسى فى العمل أنه يمكن لى أن أعود إلى المنزل كى استريح، بكيت فكرر لى عزاءه ، قدم لى الساعى برقيتين عزاء من أصدقاء بعيدين ، طويت البرقيات وتراجعت إلى الخلف ، قال رئيسى فى العمل : لا إله إلا الله ، اجتاحتنى ضجة ناحبة تحمل فى أذرعها الطويلة المشاعل الطويلة لتقودنى إلى البدن ، جذع أبى ، غلبتنى الرغبة فى قتل حبيبتى على الرغبة فى معاشرتها ، وقفت فى البهو ولم استطع تحريك جذعى لوجهة معينة ، أدهشنى أن أتذكر صديقاً ماتت أمه فى الصباح ، فدفنها فى الظهيرة ، وذهب إلى السينما مع خليلته فى المساء ، وغالبنى ارتباك بالغ حينما فشلت فى التأكد أن هذا حدث يقينا، لكنى سرت هادئاً فى الشارع ، كانت عشيقتى قد تعلقت فى أذرع عدة أشخاص ، لكنها كانت ترتدى وجوها مغايرة ، هى المناورة المعهودة، لكنها ستحضر ، بأى وجه ستحضر ، وبأى سكين سأقتل ، وكان الغبار قد حط على مائدة الأسى الكئيبة .

● **اليد اليمنى والركبة اليسرى**

من خلال استشارة ماكرة لعانس جاءت ـ لتعزيتى ـ فى رفقة صديق ، أنه يمكن استبدال السكين بالزرنيخ ، لكنها ـ بعد أن ربتت على كتفى عند الباب الخارجى ، أشارت أنه يمكن استبدال الزرنيخ بسم الفأر ، بردت الكبدة المحمرة بالبقدونس وترسبت على الأطباق طبقة دهون ، هى المرة الرابعة ـ والقاسية ـ التى تتركنى فيها الملعونة أمام مائدتى الباردة بارداً ، اجتاحنى شوق غامر إليها فاستبردت، وجلست أنصت للموسيقى ، كان لابد للموسيقى أن تقوم بدورها منذ أمس أو أمس الأمس ، فتحت ملفا للبرقيات وأزلت بعض الغبار واستقبلت الجيران وتناولت قرصا من عقار ممنوع ، أن أقتلها بيدىّ أفضل ، وظهرت صفحة الحوادث وقد حملت الخبر ، الزرنيخ أفضل ، لكنها ما حضرت ، غيرت أكياس الوسائد وأطفأت

الأنوار وخفضت من الأنغام المنسابة ، الزرنيخ أولا ثم الإجهاز عليها بهاتين اليدين ، وظلت يداى مرتفعتين أمام جسدى ، فاشتعلت فى الحجرة أبخرة خانقة حول الجذع المدمم ، وظل رجال القبيلة يجهشون بالبكاء حول جسدى .

● الفخذ الأيسر كاملا

أصاب الفساد المائدة الصغيرة وظل الجذع ملقى بين نباتات ذيل البقدونس ، كان الغصن الأخضر يرسم خطوطا فوق بدن الطاسة، ستدور فى الشوارع ، أو تذهب إلى العمل ، أو تلوذ بأحد المشارب ، أو تفترس خيالاتك ، أو تقرأ أشعارا ، وبدأ الوخم يترسب دهونا على صدرى ، سمعاً وطاعة وعذرا يا مولاى ، فقد جفت الثمار وخارت الجذوع وانهارت الأنغام ، ولم يعد باقيا إلا كأس الليالى المدمرة ، لم يكن عندى ثلج لكن زورى التهب متعة مع أولى قطرات الشراب الصعب ، ظللت فترة ـ فى الظلام ـ استحضر وجوه اللاتى نمت معهن ، ثم وجوه بعض الممثلات المرغوبات لى ، ثم طقطق الظلام وبدأت وجوه القوم الذين يهيمنون تأتى متوالية ، رئيسى فى العمل وقد امتطى حبيبتى ، وزير أو اثنان وقد تشبثا بجسد حيوانى ، بدأت استمتع بتنظيم الرؤى ، أن أصف كل الوجوه التى ترسم حياتنا وتطل من الصحف والتليفزيون ، بالزرنيخ أولا ، لا ، هذا بؤس خاص حتى فى التصور ، لاحظت أن الوجوه التى وقفت صفا ـ كأنها فى حضرة مجلس نيابى ـ تعانى من ملامح مشتركة ، لا أجيد قراءة الملامح لكنها ـ على أية حال تخلو من الذكاء ، سم الفيران أهون فى الحصول عليه ، داهمنى صوت مشاجرة وكمية من الألفاظ النابية ، فاستيقظت فى اشمئناط وصممت أن أغادر الفراش ، مددت ساقى بحثاً عن شىء أرتديه للذهاب إلى الحمام ، فتحت عيونى ونظرت إلى الأرض فداهمنى جذع مدمم وشعلات ذيل الفأر وسم دم الحيض ، كانت الموسيقى قد استيقظت قبلى وبدأت تخفت وتنسحب معتذرة، أن أقتلها فى بيتها وسط أمها وأبيها ، المهم الفعل دون الأمنيات

● احضر فوراً

كل الأجزاء اكتملت

تركت عامل البرقيات واقفاً وأغلقت الباب، ماذا يريد هذا العامل الخالى من الذوق ، هل هو فرح، لقد كان يمد لى يدا بالبرقية ، ويداً بإشارات الشكر ، أحسست بتفتح فى مسام الفؤاد وأنا أجهز نفسى

للسفر ، إن اكتمال الأجزاء سوف يرفع عن الكاهل أعباء مرهقة ، لن يكون هناك قطار قبل ساعتين ، أفتك بها أولا ثم أسافر لدفن أجزاء أبى ، تراقصت معها حول النار عاريين وتساقطنا أسفل ذيل القط مرهقين، قيل لحكيم ذات مساء : لماذا تصممون على تأثيم البشر؛ قال الحكيم محرجاً : ماذا ـ إذن ـ سنفعل ؟؟ ، وعاد فى نفس الأمسية ليمارس الذنوب الكبرى مع ابنتيه، وأثناء انهماك جدتى فى صلاتها ، غافلها كلب واختطف من المشنّة رغيفا ، قفزت جدتى من بين يدى الله وهرعت حول الكلب حتى أمسكته ، عضته فى أذنه ولعنت أبا أصحابه مستعيدة الرغيف ، وأبت لتكمل الصلاة، خبط الباب وأنا أرتدى قميص السفر ، وجدت عامل البرقيات ـ يفتح فمه ضاحكا ساخراً ، ناولنى البرقية

● الأجزاء ليست لأبيك

انتظر حتى نرسل لك

وخط من الزرنيخ وسم الفأر والموسيقى والكبدة وحبيبتى والزهور ورئيسى فى العمل ، وقفوا أمامى وقد مدوا لى أيديهم بالعزاء.

ومددت لهم يدى مصافحاً وشاكراً



بدر الديب

مضحكات كونية



الكلب والقمر

لا يعرف كائن من الكائنات القيمة الحقيقية لضوء القمر إلا الكلب. ورغم أن كلمة "كلب" لدى البشر يحيطها الكثير من الازدراء بل وقد تستخدم للسب رغم كل ما قدمته الكلاب للبشر من رعاية وخدمة وصحبة ومحبة على طول التاريخ، ورغم تعدد الأنواع من الكلاب واختلاف طبائعها وعلاقاتها مع أفراد البشر فإن هناك فى نفوسهم معنى من معانى الاستهانة وتقليل الشأن مترسباً حتى أنهم قد يشتمون بعضهم البعض الآخر بأن يصفوه بأنه كلب ولست فى معرض الدفاع عن الكلاب أو قص تاريخهم مع البشر كما أننى غير قادر على أن أصف مشاعرهم نحو الكلاب أو أحللها حتى أصل إلى الأصل فى هذه الاستهانة، وتقليل الشأن الذى يضمرونه للكلاب.

بل إننى أعتقد أن هذا ليس مهما حتى ولو كنت قادراً عليه فتغيير هذا الشعور أمر من أمور البشر عليهم هم أن يتناولوه وأن يتحملوا مسئوليته.

أريد فقط أن اقرر هذه الحقيقة التى اعرفها جيداً لأنها جزء من جسدى ومن بصرى وأنفى وهى أن ضوء القمر لا يعرفه أحد من الكائنات مثل الكلب لأن معرفته به هى غير كل معرفة أخرى مسجلة أو مكنونة مفصوح عنها أم خفية حتى على من يحب ويعيش فى ضوء القمر. وما أكثر الكائنات التى تعرف

وتعيش فى ضوء القمر. آلاف مؤلفة من الكائنات ومن الطبائع، من العقارب والحيات والضباع والذئاب إلى العشاق والعذارى الصغيرات والأرامل والثكالى والوحيدات حتى المياه فى البحر والمحيطات وحركات المد والجزر ودماء الحيض عند الإناث. كل هؤلاء يعرفون ضوء القمر على أنه خارج عنهم ساقط عليهم ينظرون له أو يتغافلون عنه، يحلمون فيه أو يقفون تحته ولكنهم لا يعرفونه فى جسدهم وحبالهم الصوتية وأنوفهم وعيونهم كما أعرفه أنا.. كلب من ملايين الكلاب. بل وكما أعرفه أنا الذى انفتحت لى هذه الصفحات تحت ضوء القمر لأسجل تفرد ما أعرفه دون أن يكون ممكنا لى، لا أن أستمر فى وصفه وتحليله ولا أن أضع يد أحد، أى كائن، آخر على سر ما أعرف وخصوصية القيمة التى لضوء القمر لدى.

إننى لا أعرف من الذى سمح أو أفسح لى هذا الوقت والمكان وما هى قيمة ما أسجله أو وضعه فى الزمن المقبل أو الماضى من شبكة العلاقات والأحداث التى جمعت بين القمر والكلاب، وهل هناك جمع بينهما أصيل يمكن أن يقاس عليه أو يرجع إليه لتوضيح هذه العلاقة إن من أسرار هذه العلاقة أنها تتجاوز نفسها لتصبح بذاتها ظاهرة كونية يمكن تسجيلها والحديث عنها.

عندما بدأ القمر صعوده إلى السماء وقبل أن ينتصفها بدأ ضوءه يدعونى للخروج إليه والتطلع فيه وشم رائحة الزرقة الشفيفة التى يملأ بها الكون وتتسرب إلى كل مسام جسمى من الرأس والرقبة وأنيابى وحبالى الصوتية حتى أعضائى الجنسية ومخالب أقدامى ومحذاتها وما على البدن كله من شعر.

وعندما هبط ضوء القمر حتى أحسسته وشممته وسمعته فى تلك البقعة الخربة التى أقطنها مع سرب الكلاب من مختلف الألوان والأحجام والأعمار، تحرك فى مالا أعرفه وانتصب كل جزء فى جسمى من الآذان واللسان حتى الشعر والذيل وعضلات الفخذ والسيقان. كانت حركتى إلى الفضاء خارج الأسوار المكسرة وأكياس القمامة الملقاة على أرضنا المختارة التى نلجأ إليها كأنها غير إرادية أشد فيها وأجذب بقوة لا أستطيع تحديدها أو معرفة اتجاهها. خرجت إلى الخارج إلى أرض واسعة تخرج منها طرق كثيرة نصف مظلمة وعلى أطرافها بيوت وبيوت... وفراغ غريب من البشر وحيواتهم.

وعندما أصبح من الممكن لى أن أرى القمر كله وأن أنفرد به وكأنما قد أصبح لى وحدى بدأت أحس أن ضوءه يجتمع على نفسه وأن ما ينشره على الأرض من زرقة قد تركز وكأنما أصبح مكانا يمكن الاتجاه إليه والتوصل إلى عنده وكأن هذا الارتفاع الذى يعيش فيه القمر قد ضاق وهبط مقتربا من الأرض ومنى.. ومع حركة أخرى من القمر فى إصعاده الخفيف الصامت إلى وسط السماء انطلقت حبالى الصوتية وكأنها مأمورة أو محررة فجأة... وبدأ نباحى الذى ينطلق من أعماق جسمى ليخرج إلى الخارج وأسمعه وأحسه يتحرك وكأنه كائن خارجى يمتد إلى الأمام ويشد إلى الخلف ويصطرع مع الفراغ ليشقه أو ليعلو فيه ولكنه يجذب دائماً إلى الخلف وإلى الوراء وكأنما يريد أن يعود إلى داخلى من جديد. نباحى المتكرر له سمك ولون وفيه أسى وحزن كأنما يستنجد أو يعلن فقدانا لا حد له لشئ عزيز ثمين. نباحى أعرفه فى مواضع كثيرة، بعد الطرد أو هبوط العصا أو الطوبة أو رفسة الرجل من البشر، ولكن هذا نباح من نوع آخر ليس مثله نباح الشجار مع الكلاب الأخرى أو عويل الإناث وهى تلد أو تطلب الاقتراب منها.

القمر أنثى غريبة فى غير الموسم مليئة بالقوة على الجذب والنداء، ولا يمكن لى الإغضاء عنها أو الانشغال بشئ آخر غيرها. نباح. نباح متكرر متصاعد متغير الوقع والطول ولكنه دائماً هو هو فى تكرار لا يمكن إيقافه أو قطعه. فإذا ما بدأت ألهث من التعب وانسرب اللعاب من فمى، انقطع لحظة ليبدأ من جديد مفروضا على لا أملك رده أو تغيير نغماته. إنه يقول شيئا، ويقول شيئاً واضحا لا أستطيع أن أنقله إلى معان أو كلمات لأنه مستبد متملك يشدنى دون رحمة أو توقف إلى هذا الضوء فى القرص المنير الذى مازال يصعد ببطء إلى منتصف السماء، حتى توقف وبدأ كأنه يصمت دون أن أستطيع أنا أن أصمت أو أنصرف إلى شئ آخر، أو إلى هذا العدد الكبير الآخر من الكلاب الذى خرج من خرابتنا وبدأ يقترب منى ويتبعنى ويشاركنى النباح. وأصبح النباح مضطربا متداخلا يتوه فيه صوتى وتفردى فلا أميزه تماما ولا أريد أبداً أن أجعله يضيع وسط النباحات الأخرى، فأعلو به وأكرره وكأننى أستنجد بالقمر أن ينقذنى من أسر هذا الضوء الذى يحركنى للعدو والتوقف والنباح وتكرار النباح دون قدرة على الصمت أو الفهم، أو تلقى أية رسالة من القمر. فهو صامت مضئ يسقط ضوءه ويفرشه على الأرض

وأنا أنبح على كل شئ، الأرض وما فوقها، والسماء وما بينها وبين الأرض والقمر البعيد الصامت كما هو لا يتغير ولم يعد يتحرك.

واشتد النباح وتنوع من الكلاب العديدة التى خرجت ورائى أو وراء القمر وفتحت نوافذ البيوت القديمة، وخرجت منها أصوات البشر المألوفة لطرد الكلاب وسبهم وخرج أكثر من صبى بحجارة تلقى علينا وفتحت نافذة أخرى انطلقت منها رصاصة لا أدرى من أصابت منا ولكن النباح لم يتوقف وظل القمر صامتا دون أن يدرى أن هناك دماءً جرت على الأرض وامتزجت بضوئه البعيد الصامت، ودون أن يعرف هو أو الكلاب ماذا يريد كلا منهما من الآخر.



فى الأعداد القادمة من إبداع:

- الثقافة الإسرائيلية المعاصرة... ومستقبل الصراع
- نازك الملائكة: الشعر والشاعرة
- دراسة عن أحدث أجيال الشعر العراقى.
- مقال عن الشاعر «عبد اللطيف عبدالحليم»

حوار: أنطوان دو جودمار
ترجمة وإعداد حياة الشيمى

مع الكاتبة البنجلاديشية

تسليما نسرين
بعد نجاتها من بطش الأصوليين

«تسليما نسرين» كاتبة بنجلاديشية مستنيرة طيرت وكالات الأنباء أخبار تجربتها المرعبة بعد مطاردة الأصوليين لها ومطالبتهم بدمها، في حين لم يكن لها ذنب إلا أنها حكمت عقلها في كل القضايا التي نذرت نفسها للدفاع عنها، وعلى رأسها قضية المرأة المسلمة في بلادها؛ وما تعانيه من قمع وتنكيل في ظل التعصب الديني الأعمى والتزمت الغريب عن روح الإسلام.

تحدثت تسليما - وهي شابة في الثانية والثلاثين - من منفاها في السويد، عن قسوة الظروف التي عاشتها خلال شهرين كاملين، ظلت تتنقل فيهما من غرفة مظلمة إلى أخرى حتى لا يبطش بها الأصوليون، دون أن تعرف الراحة، أو تجد من الطعام والشراب إلا أقل من الكفاف، خاصة بعد أن تخلى عنها الكثيرون ممن يؤثرون السلامة فلا يجدون من الشجاعة ما يقفون به في وجه القوة الجاهلة العمياء، التي حكمت على تسليما بالموت، وأبت إلا أن تنفذ الحكم بأيديها.

أما سبب هذا السخط الأصولي العارم، فيعود إلى رواية (العار) التي نشرتها الكاتبة في أعقاب الأحداث الطائفية التي تعرضت لها بنجلاديش بين الأغلبية المسلمة والأقلية الهندوسية، وكذلك إلى المقالات التي ضمها فيما بعد كتاب (أيتها النساء.. اظهرن)، وقد تمت ترجمة الكتابين حديثا إلى لغات أوروبية وأسيوية عديدة، خاصة بعد نجاح تسليما في النجاة من حصار الأصوليين.

لقد هبت بعد صدور رواية (العار) في بنجلاديش، عاصفة من المظاهرات الصاخبة التي نظمها الأصوليون وأزكوا لهيبها، فنجحوا في أن يضموا إليها حشودا جماهيرية هائلة تهتف بموت تسليما، فاضطرت الحكومة إلى القبض عليها، وقدمت إلى المحاكمة في الثالث من أغسطس الماضي، ولكنها تمكنت من الهرب إلى السويد بعد أن تم الإفراج عنها بكفالة؛ حيث تعيش الآن في منفاها المؤقت.

وتصور رواية (العار) حياة عائلة هندوسية بنجلاديشية تعيش تحت ظروف يحكمها إرهاب الأصوليين المسلمين واضطهادهم للأقلية الهندوسية، ولأن الإرهاب لا يولد إلا نظيره، فقد انجرف بطل الرواية الهندوسي في تيار التطرف والتطرف المقابل، متخليا عن تكوينه الثقافي العلماني وقناعاته الفكرية، لينحدر إلى مهاوي (العار).



«أكتب التاريخ الأسود لبلادى»

تسليما نسرين

نـص الحـوار:

■ ما الذى يمكن أن تخبرينا به عن فترة اختفائك فى بنجلاديش؟

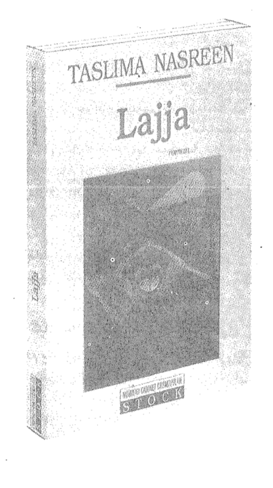
ـ لقد اضطررت إلى تغيير مكان اختفائى عشر مرات خلال شهرين؛ فقد كان على أن أتحرك من مكان إلى الآخر فى سواد الليل، وكان كل من ساعد على اخفائى مرعوبا من البوليس والأصوليين. سمعتهم يقولون إن الأصوليين ثائرون ضدى، يصرخون فى الشوارع: اقتلوا تسليما! اقتلوها! كنت اقرا احيانا بعض الجرائد، إذ كان ذلك هو كل ما استطيع فعله، فتنبهت إلى الموقف، وإلى كل صرخات الكراهية الموجهة لى، بل كنت احيانا اسمعها، وإن لم أستطع ان اراها، لاننى كنت حيثما اذهب يخفوننى فى غرفة معتمة مغلقة اظل فيها دون أن ارى احدا، بلا ضوء ولا عمل. وباستثناء من يخبئنى، لم يكن احد يعلم بوجودى فى هذا المنزل، ولذا لم اكن استطيع ان اخرج ولا ان اتسبب فى اية ضجة، وقد كان من يخفوننى يمدوننى بشىء من الطعام كلما استطاعوا، وإن كان ذلك مستحيلا فى احيان كثيرة. ظللت ليالى طويلة جائعة وبلا نوم ولم استطع رؤيتهم طوال هذه المدة، بل لم انجح في محادثتهم بالتليفون، فجميع تليفونات الأهل والأصدقاء ـ وحتى محاميّ ـ كانت مراقبة. وكان على أيضا أن أغير من مظهرى، فوضعت على سبيل التخفى نظارة على عينيّ.

■ كيف كانت تمر بك الأيام؟

ـ لم يكن اى يوم فيها يشبه الآخر، ففى بعض الأيام كنت مكتئبة بلا امل لى او لوطنى، وفى أيام اخرى كنت امتلىء بالأمل، خاصة عندما كنت أعلم ان التقدميين او الكتاب فى البلاد الأخرى يساندوننى، مما كان يشجعنى على مواصلة الحياة ويدفعنى للكتابة ويزيح عنى كابوس الوحدة. غير أننى كنت محاطة معظم الوقت بظلامين: ظلام المخبأ، وظلام الأصوليين، فبلادى فى طريقها إلى الخراب، ومع أن الأصوليين ليس لهم سوى ٦٪ من مقاعد البرلمان، إلا أنهم يزدادون قوة يوما بعد يوم، فقد انجحوا إضرابا عاما، وحشدوا فى مظاهراتهم مائتى الف مواطن، وافتوا ضدى من جديد، فقد أعلنوا انهم سيطلقون مليون ثعبان سام فى شوارع دكا إذا لم اقتل؛ وهم يعلمون أن ذلك مستحيل، ولكنهم يملكون من النفوذ ما يمكنهم من هذا القول. وإذا لم يتحرك العلمانيون والتقدميون، فسوف تكون السلطة لهؤلاء الأصوليين.

■ لماذا قررت فى النهاية أن تمثلى أمام المحكمة؟

ـ كان هذا هو قرار المحامى الذى ترافع عنى، وقبلت هذا القرار لانى لم أعد امتلك المقدرة على الاستمرار فى المخبأ، فقد كانوا يبحثون عنى كى يقتلونى، بينما كان خوف الناس يتزايد من التستر عليّ، فاصبحت



فى وضع لا يطاق. وإذا كنت لم اذهب من قــبل إلى المحاكمة، فلأن السجن ايضا مكان غير امن، فهناك ايضا اصوليون. وحتى ذهابى إلى المحاكمة كان مخاطرة، لأن الحكومة لم تتخذ اى إجراءات ضد من يرغبون فى قتلى، فواجهت احتمال القتل، الذى كان اهون على من الاستمرار مختبئة.

■ هل تعرضت عائلتك لأية مشكلات؟

– نعم .. واجهت مشكلات كبيرة، لقد فقد ابى زبائنه - كان يعمل طبيبا - واصدقاءه، وتخلى عن امى اقاربها، وفقدت اختى عملها لمجرد انها اختى، وكذلك واجه شقيقاى صعوبات ايضا، ولكنهم جميعا احتملوا وساعدونى.

■ لماذا وقع اختيارك على السويد؟

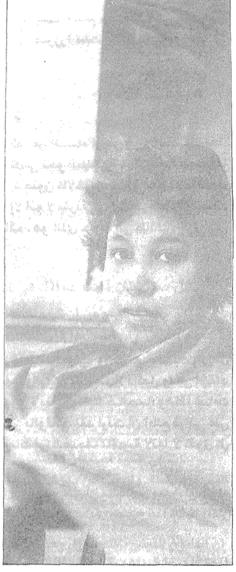
لأن نادى القلم دعانى، فتمنيت ان استرخى فى هدوء لعدة اشهر، بعد ان عانيت توترا مستمرا فى الفترة الأخيرة، وانا هنا استطيع ان آكل وانام واكتب واستعيد نفسى وذهنى.

■ بمَ تشعرين هنا؟

– لقد استطعت ان احضر معى بعض الموضوعات، ولكن للأسف لم استطع إحضار كتبى ولا جهاز الكمبيوتر الخاص بى، واحس باننى افتقد بشدة مكتبتى ومراجعى. ومع انى استطيع القراءة بالإنجليزية، إلا اننى افضل القراءة بالبنجلاديشية، ولكن ذلك صعب هنا؛ إن بنجلاديش عندى هى الحياة، ولكننى اضطررت إلى هذا الاختيار.



وانا اشعر هنا بالأمان، واحب هذا البلد رغم اختلافه عن بلادى، فالناس هنا لديهم حرية التعبير، وهذا بالنسبة لى هو الأهم. احب كثيرا هذه الغابات، اما الشتاء فسيكون تجربة جديدة لى، وأتمنى ايضا زيارة بلاد أخرى.



■ **هل تفكرين فى العودة يوما ما إلى بنجلاديش؟**

ـ نعم.. عندما تهدأ الأمور، فقرارى بتركها قد مزقنى، لكننى كنت محبطة، ولا أعرف الآن متى ساراها من جديد. إن ما يحدث هناك أمر محزن، فهم يحاولون إسكات كل الأصوات التقدمية؛ وهذا عار علينا، فواجبنا ان نحارب الاصوليين كما لم نحاربهم من قبل. لم انتم ابدا إلى اى حزب سياسى، فالكتابة كانت وسيلتى للتواصل مع الناس مباشرة، وسوف استمر فيها كما كنت.

إن الكثيرين الآن يخافون، فليست لديهم شجاعة مساندتى علناً؛ يقول طاغور فى إحدى قصائده التى احبها كثير:

اذا لم يرغب أحد فى مرافقتك يجب أن تذهب وحدك

وهذا هو ما فعلته.

■ **كتاب (العار) الذى ترجم اخيرا إلى الفرنسية يتعرض لأسرة هندوسية من بنجلادش، من ضحايا اضطهاد الأصوليين الإسلاميين، فما سبب هذا الاختيار؟**

ـ لأننى أكتب دائما من أجل الضعفاء والمجروحين والفقراء والنساء المضطهدات؛ وفى طفولتى عشت قريبة من الأوساط الهندوسية.كانوا جيرانا لى، وكنت أعرفهم جيدا، وكنت أقتسم معهم أفراحى وأحزانى، عندما رأيتهم يضطهدون بعد هدم أحد المساجد فى الهند، شعرت بضرورة ملحة للكتابة عنهم انحيازاً للحقيقة وإسقاطا لأقنعة الأصوليين الإسلاميين.

■ لا يحتوى كتاب (العار) إلا على أشياء قليلة عن المرأة.

ـ كتبت كثيراً عن قدر المرأة، ولكن هذا لا يعنى أننى أكتب دائما عن النساء أو من وجهة نظر النساء. لقد حاولت فى هذا الكتاب أن أروى كيفية تحول شاب علمانى وتقدمى نحو الطائفية الهندوسية بسبب ما يراه كل يوم من نمو واتساع للتناقضات الطائفية. فقد تحول إلى مجنون كالآخرين، يحرق كتبه، ويغتصب امرأة، وعلى الرغم من أنه لم يكن أبدا من المترددين على المعبد؛ إلا أنه لا يتردد فى الهجوم على المسجد عندما يهاجم الآخرون معبده. إن المجتمع ـ وكذلك النظام القائم ـ هو الذى حوله إلى طائفى، إذ لم يكن أمامه ملاذ آخر.

إن رواية (العار) هى قصة هدم المجتمع العلمانى.

■ لقد مزجت فى (العار) بين السياق الخيالى والتوثيق، لماذا؟

أردت أن أكتب تاريخا أسود لبلادى، جمعت المعلومات من الجرائد المحلية والقومية، ذهبت إلى كل مكان، شاهدت التخريب والاضطهاد، قابلت الناس وتكلمت معهم، ولم يكن ذلك سهلا دائما، ولكى أجسد ذلك كله فى رواية، حاولت اكتشاف شكل جديد لا يكون بالضرورة بناءً روائيا خالصا؛ وهكذا جاءت محاولتى الأولى على هذا النحو الذى يمتزج فيه السياق الخيالى بالوقائع؛ لقد أردت أن أطلع قرائى على مدى اضطهاد الهندوس وحجم الفظائع التى واجهوها، فالمعلومات فى الصحف ناقصة لأنها لا تقول كل شىء.

وأتمنى أن يساعد كتابى كل قارئ يحمل قليلا من النزعة الطائفية على أن يتخلص منها، ليجد له وجهة نظر أكثر إنسانية. ويمكن أن نسمى هذا الشكل (رواية صحفية)، وفى بلادى يصبح هذا الشكل أكثر فاعلية وتأثيراً. يجب علينا أن نتصدى لطلائع الظلام.

لقد حققت رواية (العار) أعلى نسبة مبيعات، فقد طبع منها ستون ألف نسخة، وعشرة أضعاف هذا الرقم فى بنجلاديش والهند عن طريق قراصنة النشر، بعد أن تم تحريمه.

■ من هو جمهورك؟

ـ اغلبية قرائى من الشباب خاصة المرحلة المتوسطة، ممن يدرسون ومن المتقدمين، وأغلبهم ايضا من النساء، وكثيرات منهن لم يقران كتبا من قبل، لكنهن قران كتابى.

■ ما الذى تتمنينه الآن ؟

اتمنى ان يتصدى التقدميون للأصوليين قبل ان ينجحوا فى إسكاتهم إلى الابد، وقبل أن ينجحوا فى تغيير الدستور ليعودوا بمجتمعنا إلى العصور الوسطى. إن من يريدون إحلال القوانين الدينية محل القانون الحديث، لا يريدون التقدم ولا الحرية، فمع القانون الدينى لن يكون هناك ابداً تقدم ولا حرية تعبير.

اتمنى أن تستيقظ بلادى وتدافع عن الديمقراطية، ويجب تحريم الأحزاب السياسية المؤسسة على افكار دينية.

■ هل ستكتبين قصة حياتك فى المخبأ ؟

ـ نعم.. فعلى الرغم من أن الجرائد لا تصلنى الآن، إلا ان التجربة التى عشتها فى المخبا محفورة فى ذاكرتى لا تزال. ولن اندم ابداً على ما فعلت او كتبت، فانا لم اقم قط باية مصالحة مع الاصوليين او مع الحكومة. واكتب دائماً ضد الظلم واللامساواة. وكنت اعلم ان مجرد قول الحقيقة يخلق الأعداء، لذلك لم افاجا.

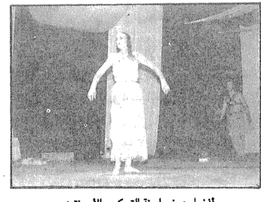
■ هل لديك مشاريع أخرى ؟

ـ بدات فى كتابة قصة عن الفتيات المسلمات تنطلق من وصف واقعى للمجتمع الإسلامى. لقد ولدت فى اسرة مسلمة، وإن لم يكن بها احد متدين سوى والدتى، وقد استطعت ان اكون شاهدة على الكثير: (الأحكام المسبقة ـ التطير ـ عدم المساواة) وسواء فى الطفولة او فى سن البلوغ، لم يكن لدى اى حق من الحقوق التى يتمتع بها شقيقاى، ولم يفهم احد اننى لست مجرد فتاة، وإنما ايضا إنسان. لقد رايت كيف ان القانون الدينى يظلم المراة، وهذا ما اوحى لى بموضوع للكتابة.

لا توجد حكاية واحدة صنعت منى ثائرة، فكل شىء هو الذى جعلنى كذلك.

مهرجان المسرح التجريبى فى دورته السادسة

فى دورته السادسة قدم المهرجان الدولى للمسرح التجريبى فى الفترة من ١ - ١١ سبتمبر الماضى حوالى خمسين عرضا مسرحيا لاكثر من إحدى وثلاثين دولة عربية وأجنبية بالاشتراك مع مصر. أما الندوات فدارت حول ثلاثة محاور عن المأثور الشعبى والتجريب المسرحى، والتجريب المسرحى على أساليب السرد الشعبى، وضبط العلاقة بين معملية التجريب المسرحى وجماهيرية المأثور الشعبى، كما قدمت خمس محاضرات حول مسرح الكابوكى والكلاسيكيات الغربية لخلق مسرح كابوكى امريكى ألقاها المحاضر اليابانى (شوزو ساتو) وهو أحد المكرمين فى المهرجان، ثم "المسرح والمستقبل" ألقتها الناقدة الأمريكية كاثلين م.توسكو، لتتلوها فى يوم آخر محاضرة بعنوان "**ما بعد الحداثة فى المسرح**" ألقاها الناقد الإنجليزى جون ألسم، ثم ثلاث محاضرات على التوالى: "**التجريب - معنى المصطلح وتشريحه**" ثم "**المخرج المفسر والسينوغراف - أساس التجريب المسرحى**" وكانت المحاضرة الأخيرة " **الممثل عنصر جوهرى من عناصر التجريب المسرحى المعاصر**" **للباحثة والناقدة المسرحية البولندية باربرا لاسوتسكا.**


أفضل عرض لجنة التحكيم «الارجنتين»

أما قائمة إصدارات المهرجان لهذا العام فهي على الوجه التالي: "**المسرح المتحرر" و"المسرح المعاصر"، و "الارتجال والمسرح" و "موت المؤلف المسرحي" الجزء الثاني"، " مسرح الموت عند كانتور"، و "الأربال في الدراما"، و "يانيس كوكوس والسينوجرافيا والرفقة النبيلة"، ثم "مسرح الصور"، و "قراءة المسرح"، و "ثلاث مسرحيات لأرابال"، و "سحرة المسرح" و "ثلاث مسرحيات لفولكر براون"**.

واحتفل المهرجان بالمكرمين من رجالات المسرح المعاصرين وفي مقدمتهم الكاتب المسرحي والمخرج السينمائي أرابال، ومن مصر الفنانة القديرة سميحة ايوب، والناقد المسرحي الكبير فؤاد دوارة ومن سوريا المخرج المسرحي المرحوم فواز الساجر، والكاتب المسرحي الألماني فولكر براون، والممثل والمخرج والكاتب المسرحي الكولومبي: انريك بوينا بنتورا، والكاتب المسرحي التونسي عزالدين المدني، والمخرج المسرحي الياباني شوزو ساتو، والممثل والمخرج المسرحي البولندي أنجي چيمبينسكي.

هذه الإحصائية تعد مدخلا ضروريا لتقييم إنجازات المهرجان الدولي إجمالا، لأن الناقد لا يستطيع أن يقدم تقييما تفصيليا لعروض المهرجان جميعها وإنجازاته كلها في متابعة واحدة، وإن كنا نستطيع التركيز على الخطوط العريضة، وطرح الأسئلة التي تضع لنفسها إجاباتها: فهل استطاع هذا المهرجان الدولي الذي تقيمه مصر للعام السادس على التوالي أن يستجيب للحاجة الضرورية لجماهيره في وجود المسرح كظاهرة مسرحية؟ أكان بمقدور هذا المهرجان أن يقترح حلولا أو يضع تصورات أكثر وضوحا لمصطلح التجريب المسرحي الذي ما يزال يكتنفه الغموض؟ ثم في نهاية الأمر: أيمكن لهذا التظاهرة المسرحية أن يفيد منها شباب المسرحيين: ممثلين - مخرجين - كتاب دراما - سينوغراف من أجل تعميق رؤاهم المسرحية وإثرائها؟

الاجابة عن هذه التساؤلات وغيرها محاولة غير مأمونة العواقب فور انتهاء المهرجان دون التريث والتفكير الهادئ فيما شاهدناه.

إن هذا المهرجان كغيره في السنوات الماضية يؤكد من جديد حاجة متذوقي المسرح من المسرحيين المصريين والجماهير وتعطشهم الدائم لمشاهدة مسرح جاد، هم في انتظار دائم لمولده أو استعادته أو الرغبة في خلقه من جديد، إذا ما تواصل هذا المهرجان مع الحركة المسرحية المصرية الراهنة، وأثر بفعالياته في تغيير مسارها وقيادة دفتها وفي ذرع الحالة المسرحية فوق خشبات مسارحنا الخاوية.

على مدى أحد عشر يوما شاهدت الجماهير عروضا متنوعة، ولاشك أن المهرجان اظهر التباين في المناهج والتناولات والتفسيرات للعروض المسرحية ومفرداتها.

وأتاح الفرصة للدول العربية ومن بينها مصر، والاوروبية والأمريكية اللاتينية وغيرها أن تلتقي وتتبادل الخبرات والتجارب بعد مشاهدة الإبداعات المسرحية المختلفة في التقنية والرؤى والفكر المطروح لكن الذي لا شك فيه كذلك، أن معظم

العروض جميعها تتقارب هذا العام من حيث المستوى وهى أقل جودة عما قدم فى العام الماضى. والسؤال المطروح: أيكون تساهل الدول فى اختيار العروض التى مثلتها هذا العام دليلا على عدم اعتراف ضمنى بدور هذا المهرجان الدولى وإسهاماته فى الحركة المسرحية العالمية، أم أن ثمة أزمة فى المسرح العالمى اليوم؟

الملاحظة التالية ـ وهى تمثل جزءا جوهريا فى الإجابة عن تساؤلنا السالف ـ هى أن معظم هذه العروض اعتمد على الرقص والموسيقى فى المنهج والأسلوب والتقنية، بداية من العرضين الممثلين لمصر (اجاثا ـ وليد عونى) و (كونشرتو ـ انتصار عبد الفتاح)، فالسمة المشتركة بينهما هى اعتماد الأول على الرقص الحديث، والثانى على الآلة الموسيقية وإيجاد علاقة حميمية بينها وبين الإنسان. استفادت تجربة عونى من قصص مختلفة ومترابطة تحيا فى زمن تتنافر فيه أحداث شخوصها وتتكرر كالدائرة المغلقة. بينما اعتمد العرض الثانى "كونشرتو" على النص البولندى الدرامى بعنوان "الأخرس" لمؤلفه إيرينوش إيريدينسكى وقد أضاف إليه المخرج رؤيته الذاتية، وهذا العرض لم يقدم من قبل فى بولندا، وتعد هذه المرة الثانية لتقديمه فى مصر بعد أن عرض للمرة الأولى فى مهرجان المونودراما للهواة منذ عدة سنوات .

لم تكن مصر بمفردها التى اكدت على هاتين المفردتين، بل شاركت ألمانيا فى نفس الأطروحة الفنية لتقدم دراما سترندبرج ويقع العرض فى الوسط بين الدراما ورقصات إيرينا باولز التعبيرية، ثم المجر التى قدمت عروضا بعنوان (صور منسية) تمثل الموسيقى ركيزته الأولى فعندما تهتز أوتار البيانو الذى يعزف عليه كارولى بندر تهتز معها ذكرياتنا البشرية، فتستثير فينا صورا لمواقف مختلفة فى حياتنا، وصورا ربما نكون قد نسيناها . وكذلك فنلندا التى قدمت عرضا مسرحيا موسيقيا حركيا تحت عنوان "حجر رنان" فالتجريب فى هذا العرض الأخير يتم من خلال تكوين التشكيل المرئى لأجساد الممثلين اعتمادا على الموسيقى الإيقاعية وأدائهم الصوتى فى ستة عشر مشهدا متتالية، تعرض أمامنا ويتوالد بعضها من بعض فى أسلوب شاعرى رقيق.

أما فرقة (أوديسا) الأوكرانية فتقدم عرضا موسيقيا يمتلئ بالأغانى والرقصات المفعمة بالحياة. واعتمدت فرقة (جزر الكنارى) فى عرضها المسرحى (إنفراجاتى) على الرقص الحديث لتعرض مجموعة من الصور التى تعدد بعض المشكلات الاجتماعية الإنسانية.

الملاحظة الأخيرة هى أن بعض هذه الدول وفى مقدمتها رومانيا ومصر والسودان والسعودية وغيرها اعتمدت فى عروضها داخل المهرجان وعلى هامشه على المأثور الشعبى بصفة عامة وهو محور الندوة الرئيسية لهذا العام فقد اعتمدت رومانيا فى عرضها "الأسبوع المضئ" على طقس دينى يمارس فى الأسبوع الأول من عيد القيامة، حيث كانت الخرافة القديمة تقول أن كل من يموت خلال هذا الأسبوع يدخل الجنة، مهما كانت آثامه وخطاياه، ويحدث إسقاط عصرى على هذه "الموتيفة" الطقسية

بين أبطال العرض المسرحي: الابن (القاتل) والأم والأشباح كما يقدم (مسرح الشباب) المصرى فى عرضه المسرحى (على هامش المهرجان)تحقيقا لفرجة شعبية مصرية تبدأ من الميلاد، مرورا بالسبوع والطهور وحفلات الزواج وصولاً لكل المواسم التى تصاحب الفلاح المصرى من دخوله الدنياحتى خروجه منها. ويقدم المسرح نفسه **(ايوب)** التى يحاول فيها مخرجها سعيد سليمان استعراض طقس مسرحى تستبث نسيجها من رؤية ذاتية لايوب من خلال صبره وفقره إلى قهر وبلاء المواطن المصرى المعاصر. وتحاول **(محاكمة الكاهن)** للمخرج نور الشريف - والذى قدمه مسرح الهناجر تمثيلا له - استعراض الطقسية الفرعونية، والبحث عن شكل جديد للتعبير الفنى من خلال التراث المصرى القديم، كما اشتركت فرقة مسرحية مصرية فى تقديم طقوس مسرحية عن فتاة غرقت فى النيل، وغيرها من الأعمال التى تستلهم الألعاب الشعبية كما نرى فى **«سنيورة»** تأليف وإخراج مجدى النور محمد وفى العرض السعودى **"الهيار"**الذى يتعامل مع المأثور الشعبى والتراث القومى فى مستويات متعددة ومتنوعة.

أما الأرجنتين التى حصلت على جائزة المهرجان الأولى عن مسرحيتها **(احباب)** فتقوم على الإبداع الجماعى، تتناول فيه الفرقة قصة شعبية تستفيد من جماليات اللغة وتستغلها على مستوى السينوغرافيا والزمن والفراغ المسرحى، والإضاءة والأزياء وغيرها من مفردات العرض المسرحى،

وتقدم الفرقة المسرحية التايلاندية مسرحية بعنوان **(على من يقع اللوم)** وتدور حول (كاكى) بطلة الأسطورة التايلاندية التى يخطفها طائر على صورة إنسان ويقتحم بها عنان السماء.

إن هذا التباين فى الرؤى والوقوع فى مصيدة "الشعار العام" للمهرجان اى الفولكلور والأساطير الشعبية، دفع بعض الفرق كى تجرب فى هذا المضمار، بينما دفع البعض الآخر إلى تقديم تجارب بعيدة تماما عن الشعار المقترح. ونستطيع أن نجزم بأن العروض لم تكن حتى النهاية مدركة إدراكاً حقيقيا لمفهوم التجريب المسرحى.

ولوحاولنا استطلاع رأى الجماهير والجمهور صاحب الحق الشرعى فى الحكم على ما يراه وقد يختلف عن رأى لجان التحكيم - سنجد أن العرض الألمانى **"مس جوليا"** كان من اهم التجارب التى يمكن أن نطلق عليها تجريبا خالصا، على الرغم من اعتماد العرض على النص الأصلى، الذى يستوحى المأساة التى سطرها بقلمه الكاتب المسرحى السويدى ستريندبرج وترجمتها مخرجة العرض إلى رقص خالص يبدأ من فكرة تختلف تماما عن الفكرة التى يدور حولها نص ستريندبرج، فهى ليست هنا قيمة اخلاقية، أو درسا اجتماعيا أو دراسة سيكلوجية، بل هى عن مؤلفة السيناريو وهى نفسها مخرجة العرض إيرينا باولز، رقصة كونية يدور الجميع فى فلكها ليعودوا ثانية إلى المركز وإلى الخط المسرحى المرسوم لكل شخصية، فى ظل سياق العلاقة التى تربط جوليا، وجان، وكرستين فى مثلث الزوج والزوجة والعشيقة

وينطبق القول ذاته على التجريب المتميز للعرض التونسي، والعرض الفرنسي "إيون" الذى قدمته فرنسا والمأخوذ عن أسطورة إغريقية يرجع تاريخها إلى القرن الخامس قبل الميلاد. وقد صاغها المخرج الفرنسي "نيك فيليو" فنقل الاسطورة إلى واقع القرن العشرين ليطرح من خلالها قضايا الهوية والثقافة المعاصرة، ووضعية المرأة. وقد نجح المخرج فى نقلنا إلى واقعنا المعاصر، وقام بتعصير القضية التى تنتمى فكريا إلى الماضى السحيق بواسطة سينوغرافية العرض المسرحى وأزيائه الجديدة فى الاستخدام والوظيفة، كما استطاع المخرج بوعى وذكاء أن يخرج الأداء التمثيلى خاصة أداء البطلة من الطابع التقليدى إلى التعبير الفنى الجديد الموحى والمشحون بتوتراته الدرامية.

أما (حجر رنان) الذى قدمته فنلندا، فكان تجريبا حقا فى الأداء الصوتى والحركى للمثل، وهو عرض موسيقى حركى، جاءت فيه الموسيقى متفقة مع الحركة الجسدية للممثلين والأداء الصوتى المتناغم الذى يأتى من تردد الكلمة والأصوات التى ترتفع إلى أقصى درجاتها، مع إيقاعات الطبول البطيئة الرتيبة، كما كان التشكيل اللونى يلعب دورا هاما، عندما يرسم الممثلون أجسادهم بعضهم بعضا بالألوان أو يستفيدون من الألوان وتنويعاتها فى أزيائهم التى يغيرونها طوال العرض المسرحى. وتسبب عن وجود هذه الإيقاعات الموسيقية إحداث حالة طقسية تتسم بخصوصيتها ومناخها الخاص.

وتبقى التساؤلات قائمة:

إلى أى مدى تصل فعاليات هذا المهرجان المسرحى الدولى إلى تحقيق التجريب المسرحى الخالص؟

وإلى أى درجة يعكس هذا التجريب ما وصل إليه المسرح العالمى اليوم من إنجازات وتقنيات وقبل كل شىء الوصول إلى لغة مسرحية تحمل مفرداتها هموم الإنسان المعاصر، وتصوراته الإبداعية المسرحية، خاصة أن هذا المهرجان الدولى سيكون منذ العام القادم تحت رعاية منظمة اليونيسكو العالمية؟!

هناء عبد الفتاح



وداعاً كارل پوپر

فى السابع عشر من سبتمبر رحل عن عالمنا الفيلسوف النمساوى المولد كارل پوپر وبموته تنطوى صفحة واحدة من اقوى نقاد الماركسية فى عصرنا، ومن أعظم فلاسفة العلم فى كل العصور.

ولد سير كارل ريموند پوپر عام ١٩٠٢ فى ڤيينا، وكان أبوه محاميا ثريا. كان أبواه يهوديين، ولكنهما عُمدا على مذهب لوثر المسيحى البروتستانتى قبل مولده. تزامنت فترة شبابه الباكر مع الاضطرابات التى أحدثتها الحرب العالمية الأولى وسقوط الامبراطورية النمساوية. وخلال تلك الفترة كان شديد التأثر بالفكر الاشتراكى، ولفترة قصيرة اعتنق المذهب الماركسى بيد انه سرعان ما فقد الإيمان به. اثناء مرحلة الطلب الجامعى فى جامعة ڤيينا. كان واسع الاهتمام، شغوفا بالفلسفة وعلم النفس والموسيقى والعلوم. حصل على الدكتوراه فى ١٩٢٨ واشتغل مدرسا لمادتى الرياضيات والطبيعة بالمدارس الثانوية. وفى اواخر العشرينيات تعرف على اعضاء «دائرة ڤيينا» من الفلاسفة، وشجعه بعضهم خاصة هربرت فيجل. ولكنه كان منذ البداية ينظر بعين النقد إلى عقائدهم الاساسية، وقد تبدت هذه النظرة فى رائعته الأولى المسماة «نقد الاستكشاف» أو «نقد الاكتشاف العلمى» (١٩٣٤). وقبل أن يزحف هتلر على النمسا بعام، غادر پوپر ڤيينا بصحبة زوجته، واشتغل بالتدريس بجامعة نيوزيلندا. وهناك اتيحت له الفرصة كى يتقن الإنجليزية، وفى ١٩٤٥ نشر عمله الذى اذاع صيته فى أنحاء العالم الناطق بالإنجليزية: نعنى كتاب «المجتمع المفترح وأعداؤه» فى جزءين. وفى ١٩٤٦ استقر فى لندن، واشتغل بالتدريس فى مدرسة لندن لعلم الاقتصاد حيث غدا استاذاً للمنطق والمنهج العلمى بها وفى

١٩٤٩. نال لقب «سير» فى ١٩٧٢، وواصل إنتاجه الفلسفى فصدر له كتاب «**المعرفة الموضوعية**» فى ١٩٧٢.

وكتاب «منطق الاكتشاف العلمى» مساهمة بالغة الأصالة فى فهمنا للمنهج العلمى. عندما وضع پوپر هذا الكتاب كان التفسير السائد للعلوم التجريبية هو أنها تصطنع مناهج «الاستقراء» أى الانتهاء من ملاحظة الجزئيات إلى قوانين كلية. بيد أن هذا الإجراء الاستقرائى قد واجه، منذ أيام **ديفيد هيوم**، اعتراضا جديا مؤداه: كيف يمكن لملاحظة عدد متناه من الأمثلة الجزئية أن تبرر منطقيا إيمان العالم، عن ثقة، بقوانين عامة يفترض فيه أن تنسحب على كل العصور؟ كانت إضافة پوپر الثورية هى قوله بأن مشكلة الاستقراء زائدة عن الحاجة، أو من نوافل القول، فى حقل المعرفة العلمية. فالطريقة التى يصل بها العلماء إلى نتائجهم من شأن علم النفس، لا علم المنطق. والأمر المهم هو اختبار النظرية العلمية حين تطرح. وفى هذا الصدد يؤمن پوپر بالاستدلال الاستنباطى: فالنظريات العلمية لا يمكن أن نضمن، منطقيا، أنها صادقة وإنما يمكن منطقياً إثبات أنها كاذبة. ومبدأ الزيف أو الكذب، هذا، هو جوهر منطق العلوم. إن العلم يعمل على أساس من «التخمينات والتفنيدات» (وهذا عنوان كتاب صدر له منقحا عام ١٩٧٢) وفيه يلقى مزيدا من الضوء على موقفه)، إنما النظرية العلمية أشبه بفرض مؤقت أو تجريبى يُمتحن على محك الملاحظة: فإذا تبين أن الملاحظات التى قمنا بها فعلا لا تتسق مع ما تتبنأ به النظرية، دُحضت النظرية وانفسح السبيل لتخمين جديد.

ومن الملامح المميزة لكتاب پوپر هذا أنه فى الوقت الذى كان مبدؤه إمكانية التحقق من صدق أى قضية هو المبدأ السائد، تحت تأثير الوضعية المنطقية، فإنه وضع يده على مكمن الضعف الأساسى فى هذا المبدأ مما أدى فى النهاية إلى سقوطه: نعنى عجزه عن تحديد منطق للتحقق من قوانين العلم. وكان شعار پوپر الذى حل محل إمكانية التحقق من الصدق هو: إمكانية التحقق من الزيف. ولكن پوپر، بخلاف الوضعين المنطقيين، لم يطرح قط مبداه على هذا أنه معيار لكون أى تقرير ذا معنى. وإنما ذهب بالأحرى إلى أنه مبدأ للتفرقة، يفصل العلم الصادق عن العلم الكاذب أو أشباه العلم. إن النظريات التى لا تغامر بالخضوع لمبدأ الزيف التجريبى لا حق لها فى أن تُعد من العلم فى شىء.

وقد كان أثر پوپر عميقا فى مناهج البحث العلمى. وربما كان من الصواب أن نقول: إن الكثرة الكاثرة من العلماء، اليوم تتقبل نموذج النظريات العلمية الذى رسمه، أما على الصعيد الفلسفى فثمة مشكلتان تنهضان فى وجه مذهبه: المشكلة الأولى هى أن الاستقراء لا يمكن طرحه جانباً بالسهولة التى ظنها. والمشكلة الثانية هى أن عمل **توماس كون**، صاحب كتاب «**بنية الثورات العلمية**»، قد أثبت كم أن النظريات العلمية المتشبثة بمواقعها وخنادقها محصنة ضد إمكان إثبات زيفها. بيد أنه حتى أقوى خصوم پوپر فى الرأى على استعداد لأن يقروا بأن المشهد المعاصر فى فلسفة العلوم يقوم ـ إلى حد كبير ـ على الأسس التى أرساها.

وثمة علاقة وثيقة بين أعمال بوبر فى ميدان مناهج العلم ومساهماته الهامة فى النظرية السياسية وعلم الاجتماع. إن الاتجاه العلمى ـ كما يُعرِّفه بوبر ـ إنما هو عقلانية نقدية»: استعداد لإخضاع أفكار المرء للنقد والتعديل. ويذهب بوبر إلى أن هذا المدخل يمكن اصطناعه لا فى العلم فحسب، وإنما فى كل مناحى الحياة الاجتماعية، وأنه العلامة المميزة لما يدعوه «**المجتمع المفتوح**». إن المجتمع المفتوح فردى النزعة إلى حد كبير، يتميز بالفكر النقدى الحر، مجتمع يتحمل مسئولية اختياراتهم الشخصية. والمجتمع المغلق ـ على النقيض من ذلك ـ يجسد نظرة «عضوية» إلى الدولة: إنه، من الناحية الفعلية، ارتداد إلى «القبلية» حيث هوية الأفراد تنمحى فى كل متناغم. وتؤدى هذه التفرقة بين المجتمعين إلى الدعوى الأساسية لكتاب «**المجتمع المفتوح وأعداؤه**» ومؤداها أن النزعة الشمولية ـ بمجتمعها المغلق ـ ليست، من حيث الجوهر، حركة جديدة، وإنما هى شكل من أشكال النزعة البدائية الرجعية، محاولة لمقاومة الاتساع المتزايد لقوى الإنسان الفرد النقدية المتنامية.

والأهداف التى يصوب إليها بوبر سهامه هى منظور المجتمع المغلق: أفلاطون وهيجل وماركس. لقد أزعج هجومه على أفلاطون كثيراً من المستغلين بالفلسفة، ولكن بوبر مصيب ولا ريب فى القول بأن مفهوم العدالة فى «جمهورية» أفلاطون فما هو مفهوم جمعى تخضع فيه الفردية لخير الدولة. ويدخر بوبر أعنف نقداته لهيجل وذلك لتمجيده الدولة على نحو شمولى، و«أفلاطونيته المتباهية الهيستيرية». على أبرز نجاح حققة كتاب بوبر هو هجومه المنهجى والمدمر على كافة أوجه النظرية الماركسية. إنه يهاجم ماركس، بصفة خاصة، من حيث هو «صاحب نزعة تاريخية» اقتصادية. وينقلنا هذا إلى كتابه الآخر الوثيق الصلة بـ«المجتمع المفتوح وأعداؤه»: نعنى كتاب «**فقر النزعة التاريخية**» (١٩٥٧). يُعَرِّف بوبر النزعة التاريخية بأنها «مدخل إلى العلوم الاجتماعية يفترض أن التنبؤ التاريخى هدفه الأساسى، ويفترض أن من الممكن بلوغ هذا الهدف باكتشاف «الإيقاعات» أو «النماذج» أو القوانين» أو «الاتجاهات» التى تكمن وراء تطور التاريخ». يرى بوبر أنه، حتى فى العلوم الطبيعية، يتعذر التنبؤ الجبرى بصورة كاملة، ويقدم حججا-قوية ضد إمكانية التنبؤ فى العلوم الاجتماعية مما كان له أثره فى نظريات علم الاجتماع الطامحة إلى التنبؤ بمجريات الأحداث فى المستقبل.

وفى كتاب لاحق هو «المعرفة الموضوعية: مدخل تطورى» (اكسفورد ١٩٧٢، طبعة منقحة ١٩٧٥) عاد بوبر إلى شاغله الأساسى: نمو المعرفة البشرية. لقد غدا الآن ينظر إلى فكرته السابقة عن تقدم العلم على شكل سلسلة مستمرة من التخمينات والتفنيدات على أنها حالة خاصة من التطور من طريق الانتخاب الطبيعى (كان بوبر شديد الإيمان بفكر دارون): إنتاج مستمر لتخمينات تجريبية أو مؤقتة و«بناء مستمر» لضغوط انتخابية على هذه التخمينات [وذلك بنقدها]». إن تطور المعرفة إنما هو ـ من الناحية الفعلية ـ استمرار لأنشطة «حل المشاكل» التى ينغمس فيها كل كائن عضوى. وفى اصطناعه هذا الموقف،

قدم پوپر مقولة تصورية هامة دعاها «عالم ٣». لقد كان أغلب الفلاسفة يفرقون عادة بين العالم الموضوعي، عالم الموجودات الفيزيقية، والعالم الذاتي، عالم الخبرة البشرية. وإلى هاتين المقولتين (اللتين يدعوهما عالم ١ وعالم٢ على التوالي) يضيف پوپر الآن عالما ثالثا مستقلا، من المعرفة الفلسفية والعلمية، من «المشكلات والنظريات والحجج النقدية». وهذا العالم - وإن يكن نتاجا لنشاط بشرى - ذو وجود حقيقي قائم برأسه آثاره فينا تعادل في جسامتها، بل تفوق، آثار الهيئة الفيزيقية المحيطة بنا. ويعلق پوپر أهمية كبرى على القوة الشارحة لهذا المفهوم، مفهوم عالم ثالث من صنع الإنسان وهو مع ذلك قائم برأسه، وقدرته على تفسير كثير من الأمور. وقد ذهب، بصورة خاصة، إلى أن تلك المشكلة الشائكة، مشكلة انبثاق الوعي بالذات، يمكن حلها بتحليلها على أساس من التفاعل بين النفس وموضوعات عالم٣. ورغم ما لهذا المفهوم من جاذبية، فإنه لم يطوّره بدرجة مرضية، وليس من الواضح ما إذا كان سيكون مفهوما مثمرا على النحو الذى كان يخاله مبدعه.

ولئن كانت أفكار پوپر - في مرحلته الأخيرة - قد قوبلت ببعض الشك من الفلسفية، فليس هذا بالجديد على پوپر الذى كان دائماً متمرداً على السُنّة الشائعة، لقد كان، في مطلع حياته، يكاد يكون العدو الوحيد لفلسفة الوضعية المنطقية السائدة. وفي المراحل التالية من تطوره غداً عدواً للمدخل «اللغوى» إلى الفلسفة معتبراً إياه تراجعا عن «المشكلات الكبرى» إلى اسكولائية معنية بالتوافه. ومهما يختلف الرأى في إنجازه، فلا مشاحة في ضخامة مساهمته في دراسة مشكلات الفلسفة الكبرى. ومن المستحيل تصنيف هذه المساهمة أو لصق بطاقة عليه لأن فكره واسع المدى يضىء جوانب فلسفية كثيرة. إنه واحد من مفكّرى قرننا الذين لا شك في أصالة فكرهم وطابعه الخلاق.

كان پوپر ليبراليا وقف في وجه الأيديولوجيات البربرية مثل الفاشية والنازية، والنظم الشمولية مثل الشيوعية، ذلك المذهب النبيل الغايات الوضيع الوسائل، الحلم الإنسانى الذى تحول - على يدى لنين وستالين ومن تلوهما - إلى كابوس لا إنسانى.

ماهر شفيق فريد

متابعات
سينما

مهرجانان سينمائيان بالقاهرة والإسكندرية

١ - فى مهرجان الاسكندرية السينمائى الدولى العاشر:
حضور هزيل للأفلام المصرية والعربية

شهدت الاسكندرية فى الفترة من ٢١ إلى ٢٨ أغسطس الماضى مهرجانها السينمائى الدولى العاشر الذى تنظمه الجمعية المصرية لكتاب السينما ونقادها، وقد شاركت فى هذه الدورة سبع عشرة دولة بخمسة وخمسين فيلما منها ثمانية أفلام فى المسابقة الرسمية لدول البحر الأبيض المتوسط، شاركت بها سبع دول وشاركت مصر بفيلمين هما: **(يوم حار جدا)** إخراج **محمد خان**، و**(زيارة السيد الرئيس)** إخراج **منير راضى**.

وفى القسم الإعلامى للمهرجان شاركت إحدى عشرة دولة هى: الولايات المتحدة الأمريكية و استراليا وفرنسا وإنجلترا وأيسلندا والمجر والنرويج وإسبانيا والسويد وتركيا والهند. أما بانوراما الأفلام المصرية فقد تنافست من خلالها



اعلان المهرجان

سبعة أفلام مصرية على جوائز إعلانية يقدمها التليفزيون المصرى.

أما مسابقة العمل الأول للمخرج، وهى جائزة مفتوحة - أى لا تقتصر على دول البحر المتوسط فقد شاركت فيها ستة افلام هى **(أحمر شفاه)** إخراج **روبرت أدريان بيجو** من النمسا، و**(ابيض وأسود)** إخراج **يانيس باباداكيس** من اليونان، و**(تلك الفتاة)** إخراج **سويها نكار نحوش** من الهند، و**(حوار مع رجل الدولاب)** إخراج **ماريوش جيرز جورزيك** من بولندا، و**(بلوك س)** إخراج **زكى دميركو بوز** من تركيا، و**(المرآة المتقلبة)** إخراج **نضال الغفارى** من بلغاريا.



فيلم «النباتات البرية» ـ فرنسا
جائزة احسن إخراج وجائزة احسن فيلم

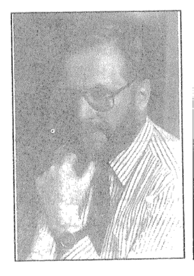


فيلم «حكاية خريف» ـ تركيا، احسن ممثل وممثلة
وجائزة احسن سيناريو

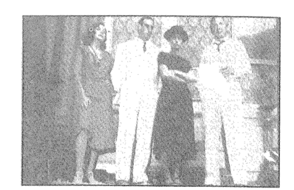
ويهمنا في هذا المهرجان - رغم أخطائه الكثيرة - عرضه لعدد من أهم الأفلام العالمية التى أنتجت حديثا وحصلت على جوائز هامة في مهرجانات عالمية، مثل الفيلم الأسترالي **(بيانو)** الذى حصل على الجائزة الكبرى في مهرجان كان، وحصل على اربع جوائز أوسكار لهذا العام، كذلك فيلم **(أراضى الظلال)** الأمريكى، وفيلم **(بقايا النهار)** الإنجليزى وكلاهما بطولة الممثل الأشهر **أنتونى هوبكنز** وقد رشح الفيلمان لعدد من جوائز الأوسكار سنة ١٩٩٤، وكذلك الفيلم الأمريكى **(على خط النار)** بطولة **كلينت استوود** الذى لاقى عند عرضه نجاحا جماهيريا كبيرا.

كذلك قدم المهرجان برنامجا خاصا عند السينما الكوميدية عرضت فيه ستة أفلام هى: **(تاثير**

رئيس لجنة التحكيم الدولية
كوسيوف زانوسى



ارتداء قبعة فى مايو) للبولندية **كريستينا كروبسكا فابسكوى،** وهو يدور حول رجل وجد نفسه جدا لطفلتين غاية فى الشقاوة و**(أحيانا نعم - وأحيانا لا)** للهندى **كوندون شاه،** ويدور حول قصة حب بين مغنية وعازف موسيقى وغريم لهما، و**(كومانى)** للمغربى **نبيل محلو،** ويصور مجموعة متطرفة دينيا تحاول السيطرة على الحكم فى صراع هزلى مع حاكم ديكتاتور وفيلم **(الأمريكى)** للتركى **شريف جورين،** وهو فيلم ملىء بالمفارقات التى تواجه شخصا قادما من أمريكا، و**(حلم أريزونا) لأمير كوستاريكا** - وهو مخرج بوسنى - الذى يمزج فيه بين الأحلام والمرح فى حياةأشخاص يفتقرون إليهما. وأخيرا الفيلم المصرى **(يا تحب يا**



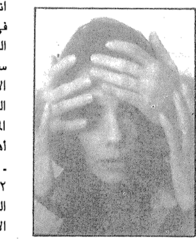
فيلم (نافذة على الطريق) ـ اسبانيا. جائزة أحسن ممثلة ثانية



فيلم (البوسنة) ـ فرنسا. سيناريو الفليلسوف برنار هنرى ليفى وإخراج الآن فيراربشهادة تقدير من النقاد

تقب) الذى يعالج مشاكل الشباب فى قالب كوميدى. ومن الأحداث المهمة فى المهرجان عرض ثلاثة أفلام فرنسية كانت جزءا من تجربة جميلة عن فكرة تقدمت بها صحيفة فرنسية تدعى «شانتال بوبو» عن فترة المراهقة بأحلامها ومشاكلها، وبناء على هذه الفكرة أنتجت» قناة Arte الفرنسية تسعة أفلام تحت هذا العنوان. وأهم ما يميز هذه التجربة هو أنها تطرح بعيون المخرجين الكبار ـ أى أنهم يقومون بكتابة السيناريو ـ والأفلام الثلاثة التى عرضت فى المهرجان هى: **(الماء البارد)** سيناريو وإخراج **أوليفيه أساياس** وتدور أحداثه فى باريس سنة ١٩٧٢ حول جيل وكريستين المراهقين اللذين ينتمى كل منهما لأسرة مفككة ويحاولان الخروج من حالة الإحباط والضجر عن طريق بعض السرقات وأعمال التخريب، أما الفيلم الثانى فهو فيلم

فيلم (بلوك س) ـ تركيا. شهادة تقدير خاصة بالعمل الأخراجى الأول



(سعادة غامرة) سيناريو وإخراج **سيدريك كان**، وتدور أحداثه فى يوم واحد من أيام سنة ١٩٨٥ حيث تقضى مجموعة من المراهقين يوما فى منزل أحدهم ويمارسون فيه كل شيء بحرية، والفيلم يتعرض لمشكلة اندماج الفرنسيين من أصل عربى فى المجتمع الفرنسى؛ أما الفيلم الثالث فهو فيلم **(النباتات البرية)** سيناريو وإخراج المخرج الفرنسى الأشهر **أندريه تشينيه**، وهو الفيلم الذى اشتركت به فرنسا فى المسابقة الرسمية، وحصد عددا من أهم جوائز المهرجان ـ أحسن إخراج ـ أحسن فيلم. وتدور أحداثه فى عام ١٩٦٢ حول صبى فرنسى وصل من الجزائر بعد حصولها على الاستقلال ليلتحق بمدرسة ثانوية تقع فى جنوب غرب فرنسا،

وباقتحام هذا الصبى الغريب يختل نظام الحياة اليومية فى المدرسة الداخلية، حيث يضع باقى أقرانه فى مواجهة مع أنفسهم فيعيدون النظر فى أشياء كثيرة. وهو أحد أجمل أفلام المهرجان، وربما كانت الاستعانة بالشباب اليافع هى أحد عوامل نجاح الأفلام الثلاثة، نظرا لدرجة الصدق العالية فى الأداء، والجرأة فى طرح مشاكل هذه الفترة الحرجة من العمر.

من ناحيه أخرى : كرم المهرجان هذا العام ثلاثة من المشتغلين بالسينما المصرية **هدى سلطان وعادل أدهم ورشيدة عبد السلام**، التى تعد من أهم من عملوا بالمونتاج فى تاريخ السينما المصرية فقد استطاعت أن تنجز منذ عام ١٩٦٠ ما يقرب من مائة وستين فيلما يعتبر أغلبها علامات فى تاريخ السينما المصرية مثل: (**أدهم الشرقاوى** (١٩٦٤) - **الحرام** (١٩٦٥) - **شىء من الخوف** (١٩٦٩) - **النداهة** (١٩٧٥) - **أفواه وأرانب** (١٩٧٧) **ثلاثية نجيب محفوظ - امراة على الهامش** (١٩٦٣)) ويحسب لها قيامها بمونتاج كل افلام **يوسف شاهين**



فيلم (فوتيسيك) المجر. نال استحسان النقاد

بدءا من سنة ١٩٦٠ بفيلم (**نداء العشاق**) وانتهاءا بعام ١٩٩٤ بفيلم (**المهاجر**) ، كما منح المهرجان جائزة خاصة لاسم الصحفى والكاتب الراحل: **نبيل عصمت**.

- ورغم أن المهرجان خاص بدول البحر المتوسط ويقام فى دولة عربية - هى مصر - إلا أن الحضور العربى فى هذا المهرجان كان هزيلا للغاية حيث اقتصر فقط على دولتين هما المغرب، بفيلم (**كومانى**) والجزائر بفيلم (**لحن الأمل**)، رغم تطور فن السينما فى دول كسوريا ولبنان وتونس. مما يؤهل مخرجيها للاشتراك بل والحصول على جوائز من مهرجانات دولية هامة مثل **محمد ملص** المخرج السورى **ونورى بوزيد** التونسى **ومرزاق علواش** الجزائرى، ومما زاد الطين بلة أن اشتراك المغرب والجزائر جاء بأفلام دون المستوى المعروف عن هاتين الدولتين، التى وصل فن السينما فيهما إلى درجة كبيرة من التطور جعلهما ضيفا سنويا على مهرجان (كان).

مرة أخرى جاء التمثيل العربى هزيلا من خلال الفيلم الجزائرى (**لحن الأمل**) وهو العمل الأول لمخرجه **جمال فزاز**، وهو فيلم غنائى تقليدى إلى حد بعيد، وسيىء فى الكثير من أجزائه، حتى أن رئيس لجنة التحكيم **كريستوف زانوسى** طلب وقف عرض الفيلم بعد نصف ساعة من بدايته، وغادر القاعة غاضبا رغم أن جائزة العمل الأول فى مهرجان (كان) هذا العام كانت من نصيب فيلم جزائرى آخر! فلماذا يكتفى المهرجان بعرض الأفلام السيئة والتى لا تعبر عن حركة السينما فى بلاد المغرب العربى؟!

من ناحية أخرى ورغم كل الندوات التى تقام لإصلاح حال السينما المصرية، فإنه على مايبدو لا سبيل إلى إصلاحها، وقد بدا ذلك جليا بعد خروج السينما المصرية بلا

جائزة واحدة من الجوائز العشر الدولية، رغم أنها تخيرت أفضل ما لديها لتعرضه ضمن المسابقة الرسمية، وهما فيلم **(يوم حار جدا)** و**(زيار السيد الرئيس)** اللذان حصدا غالبية جوائز بانوراما الأفلام المصرية وفيما عدا هذين الفيلمين، قدمت السينما المصرية خمسة أفلام أخرى أسوأ من بعضها، وهى **(الشريك)** الذى لم يعرض بسبب خلاف مع المنتج، و**(دماء على الثوب الأبيض)** و**(عنتر زمانه)**؛ وكلاهما يعالج قضايا سياسية بسذاجة يحسدان عليها، و**(المكالمة القاتلة)**، وهو أسوأ الأفلام المصرية المشاركة، وأخيرا فيلم (يا تحب يا تقب) ولا تعليق!

وعلى الجانب الآخر: شهد القسم الإعلامى للمهرجان رواجا كبيرا، نظرا لارتفاع مستوى الأفلام الأجنبية المعروضة فيه والتى كان من أجملها العرض المجرى **(فويتسك)**، وهو العمل الثانى لمخرجه **جوناس سساس** والذى أشاد به النقاد واعتبروه أجمل العروض على الإطلاق وهو عرض **أبيض / أسود** ومقتبس عن نص مسرحى شهير بالاسم نفسه للأديب الألمانى **جورج بوخنر**، وهذه هى المعالجة الرابعة له وأجمل ما يميز الفيلم هو الحس الجمالى العالى لدى مخرجه الذى قام بالمونتاج بنفسه، وكذلك سيناريو المعالجة الرابعة للنص المسرحى كذلك اختيار الموسيقى التصويرية للفيلم من **هنرى بيرسيل وبيرجوليزى**؛ ويستحق التصوير أيضا جائزة والإضاءة كذلك، وأيضا بطل الفيلم - وهو ممثل مجرى مغمور. ولو كانت هناك جائزة لأفضل فيلم فى القسم الإعلامى لنالها **(فويتسيك)** بلا جدال؛ وهذا هو ما يجب أن يستدركه، منظمو المهرجان فى الأعوام المقبلة كى لا يخرج فيلم رائع مثل **(فوتيسيك)** بلا جوائز، مرة أخرى. .

ومن الأحداث الهامة فى مهرجان الإسكندرية هذا العام عرض الفيلم الفرنسى «**البوسنة**» وهو فيلم كتب السيناريو له الفيلسوف الفرنسى **برنار هنرى ليفى** وأخرجه **آلان فيرارى** وينقسم فيلم **(البوسنة)** إلى خمس فقرات متتابعة تاريخياً ابتداء من ٤ ابريل ١٩٩٢ - وهو تاريخ بداية الحرب حتى الآن.

وكان العرض الأول لفيلم البوسنة فى مهرجان برلين سنة ١٩٩٣، ثم عُرض فى مهرجان (كان) وقوبل بالرفض والهجوم، بل أن مخرج الفيلم **آلان فيرارى** تعرض للضرب من جمهور المهرجان فى القاعة الرئيسية فى (كان) وبحضور اثنين من الوزراء الفرنسيين، فى أول سابقة؛ من نوعها لأنه أدان فى فيلمه الغرب خاصة **جورج بوش** وفرانسوا ميتران، والأخير ظهر فى حوار مع ليفى فى الفيلم؛ وركز الفيلم على تخاذله وضعفه مما أثار أزمة كبرى بعد عرض الفيلم.

وفى مهرجان الإسكُندرية تعاطف الحضور بشدة مع الفيلم الذى قال المخرج إنه موجه بالأساس إلى الدول الغربية والإنسان الغربى الذى يدّعى أنه لا يعرف أولا يفهم. وقد طالب النقاد والجمهور بمنح الفيلم جائزة استثنائية لتشجيع المخرج، خاصة أن **برنارد هنرى ليفى** صاحب السيناريو الرائع للفيلم، يهودى. والقناة الثانية الفرنسية التى انتجت الفيلم معروفة بميولها اليهودية، ومع ذلك انتجت فيلما يدافع عن المسلمين؛ وتلبية لهذه الرغبة قام النقاد والصحفيون بتكريم **آلن فيرارى** وإهدائه شهادة تقدير عن فيلم البوسنة.

وفى ختام المهرجان وزُعت الجوائز فحصد فيلما **(يوم حار جدا)** لمحمد خان و **(زيارة السيد الرئيس)** لمنير راضى كل جوائز

بانوراما السينما المصرية. فقد حصل الفنان **محمود عبد العزيز** على جائزة أفضل ممثل عن دوره فى فيلم **(زيارة السيد الرئيس)** **وشريهان** افضل ممثلة عن دورها فى **(يوم حار جدا)** **ونجاح الموجى** افضل دور ثانٍ فى **(زيارة السيد الرئيس)** **وجيهان نصر** أفضل ممثلة فى الفيلم نفسه بينما فاز المخرج **محمد خان** بجائزة الاخراج عن **(يوم حار جدا)** وحصل **بشير الديك** على جائزة افضل سيناريو عن **(زيارة السيد الرئيس)** وعن الفيلم نفسه حصل **صلاح مرعى** على جائزة الديكور **وياسر عبد الرحمن** أحسن موسيقى عن **(يوم حار جدا)** **ونادية شكرى** افضل مونتاج **وجمال عبد العزيز** أحسن تصوير عن الفيلم نفسه.

ووزعت كذلك الجوائز الإعلامية المقدمة من اتحاد الإذاعة والتليفزيون عن الإنتاج المتميز حيث حصل على الجائزة الأولى وقيمتها ثلاثون ألف جنيه، فيلم **(زيارة السيد الرئيس)** والمركز الثانى حصل عليه فيلم **(يوم حار جدا)** بجائزة قيمتها عشرة آلاف جنيه والمركز الثالث فيلم **(عنتر زمانه)** بجائزة مماثلة.

وجاءت قرارات لجنة التحكيم الدولية برئاسة **كريستوف زانوسى** معبرة إلى حد بعيد عن آراء الأغلبية من النقاد والمهتمين، حيث حصل المخرج الفرنسى الكبير **أندريه تشيينه** صاحب افلام: **باروكو - الأخوات برونتى - فندق الجريمة - موسمى المفضل**، على جائزة أحسن إخراج عن فيلمه الرائع **(النباتات البرية)**، الذى حصل كذلك على لقب أحسن افلام المهرجان.

وحصلت بطلته **إيلودى بوشيه** على شهادة تقدير خاصة لدورها فى الفيلم، كما حصل أحد أبطاله اليافعين على جائزة أحسن ممثل ثانٍ وهو الممثل، **ستيفان ريدو** الذى ينتظره مستقبل كبير.

أما الفيلم التركى **(حكاية خريف)** فقد نال أيضا قدرا وفيرا من الجوائز منها جائزة احسن ممثل وممثلة معاً، وحصل مخرجه **يافوز اوزكان** على جائزة احسن سيناريو، فقد كان للسينما التركية حضور قوى فى الختام، حيث حصل الفيلم التركى **(بلولك س)** على شهادة تقدير خاصة.

ومن ناحية أخرى خرجت السينما الاسبانية بجائزتين من المهرجان، الأولى للممثلة استيلسكرونيك باعتبارها أحسن ممثلة ثانية عن دورها فى فيلم **(نافذة على الطريق)** إخراج **جيسوس جاراى**، والثانية للمصور **كارلوس جوسى** باعتباره أحسن مصور فى الفيلم نفسه؛ وهكذا احتكرت فرنسا وتركيا وإسبانيا كل جوائز المهرجان بينما حصل الفيلم البولندى **محادثة مع رجل الدولاب** للمخرج وكاتب السيناريو **ماريوس جرز جورزيك** على جائزة العمل الأول وهى جائزة مفتوحة كما أشرنا فى البداية، وحصل الفيلم كذلك على جائزة لجنة التحكيم الخاصة - (لماذا لم يحصل عليها **«فوتيسيك؟!»**.

وهكذا انقضت أيام مهرجان الاسكندرية الذى أثار الكثير من الانتقادات بسبب سوء تنظيمه، وتأرجحه بين دول البحر المتوسط وبين الدول الأوربية والأمريكية، وهو ما أدى فى المحصلة النهائية إلى تقديم صورة شديدة القصور عن السينما العربية فى مهرجان لدول البحر المتوسط وفيها ثمانى دول عربية، ويقام فى دولة عربية، ويتحدث باستفاضة عن أزمة السينما العربية والمصرية، فكيف نرغب فى حلها إذا كنا أصلاً لا نتعامل معها ولا نسوّق أفلامها حتى فى المهرجانات؟!

هالة لطفى

٢ ـ فى مهرجان القاهرة الخامس لسينما الأطفال

مئتا فيلم روائى ليس بينها فيلم مصرى واحد!



إعلان المهرجان

احتفلت القاهرة لمدة ستة أيام من ١٩ ـ ٢٤ سبتمبر، بالمهرجان الخامس لسينما الأطفال.. وهو المهرجان الذى يقيمه رئيس اتحاد الفنانين العرب وشهدت قاعة المؤتمرات بمدينة نصر وقائع حفل الافتتاح الذى حضره وزير الثقافة المصرى ونخبة من الفنانين المصريين والعرب والضيوف الأجانب، بالإضافة إلى ثلاثة آلاف طفل مصرى، حضروا لمشاهدة فيلم الافتتاح الأمريكى "Baby's Day out" الذى تم ترجمته إلى «مواقف وطرائف طفل».. والترجمة العربية السليمة: «مواقف طفل وطرائفه»، ويلعب بطولته طفل رضيع لا يزيد عمره عن تسعة أشهر، ويمتاز الفيلم بتقنية متطورة جداً فى استخدام الحيل البصرية والسمعية، وهو من

روك ديميرز ـ رئيس لجنة التحكيم

إخراج «باتريك ريدجونسون» الذى يقدم بهذا الفيلم أول أعماله السينمائية. «أما كاتب السيناريو «جون هيوز» فقد بدأ رحلته مع الكتابة للسينما منذ عام ١٩٨٤، وأثمرت رحلته الفنية ثلاثة وعشرين فيلماً أشهرها "Home alone" أو «وحدى بالمنزل» بجزئيه الأول والثانى، وقد حقق الفيلمان إيرادات مذهلة رغم أنهما بطولة الطفل الصغير «ماكولاى كالكين» الذى لا يزيد عمره عن ثمانية أعوام...

وكالعادة فإن فيلم الافتتاح يخرج عن نطاق الأفلام المتسابقة على جوائز المهرجان، وقد اشتركت فى المهرجان ثلاثون دولة بمائتى فيلم بين الروائى والقصيرة والرسوم المتحركة والبرامج التليفزيونية، أما الأفلام التى تدخل فى المسابقة فهى سبعة أفلام روائية.. منها «أخوة بلدة لووه» من الصين، ومدة

عرضه تسعون دقيقة، وفيلما «لصوص الكلب»، و «أبطال الفناء الخلفي» من فنلندا، وفيلم «جيت الوميه» من المانيا و«الدرافيل الصغيرة» من اليونان و «قلوب متحابة»، و «دعنا نكون أصدقاء» من الهند، و «كما لو كان طفلاً للريح» من اليابان و «مرثية ست ضفادع» من هولندا وكما هو ملاحظ فإن الدول العربية وبينها مصر.. تخرج تماماً من ساحة التسابق وهو القضية التي تطفو على السطح مع كل دورة للمهرجان، حيث تقام الندوات، وترتفع أصوات الجميع للمناداة بالاهتمام بسينما الأطفال... ومحاولة إثارة حماسة الهيئات العربية المختصة برعاية الطفولة للاشتراك في إنتاج فيلم سينمائي للطفل العربي، دون أن تلقى تلك النداءات أي إجابة!!!

ويقتصر اشتراك مصر والدول العربية على بعض البرامج التعليمية والإرشادية للطفل، ومنها «مغامرات سعدون» وهو برنامج تليفزيوني من إخراج عبدالمجيد الرشيدي، ومن إنتاج قطر، و «ميروومرمر» فيلم رسوم متحركة من إنتاج السعودية وإخراج عطية عادل خيري، و «رجل المستقبل» وهو برنامج تليفزيوني من إخراج عوني عبدالرحيم وإنتاج سوريا، أما مصر فتشترك بالبرنامج التليفزيوني «كاني وماني» للدكتورة منى أبو النصر، وحلقات من بوجي وطم طم للمخرج محمود رحمي، وفيلم تسجيلي من إخراج إيمان حمدي باسم «موسوعة الطفل» وتقدم من خلاله معلومات عن مدينة الإسكندرية، والحصان العربي...

وخارج المسابقة الدولية الرسمية التي تمنح جوائز للأفلام الروائية الفائزة. يمنح المجلس العربي للطفولة والتنمية جوائز مالية خاصة تصل إلى خمسين ألف جنيه مصري توزع على أهم أربعة أعمال عربية للأطفال سواء كانت أفلاماً تسجيلية أو برامج تليفزيونية، أو أفلام كارتون .

ومن ضيوف المهرجان

● روك ديميرز رئيس لجنة تحكيم الأفلام الروائية والقصيرة، وهو مدير ومؤسس لأكبر شركة إنتاج لأفلام الأطفال في كندا "Les Production la Féte" وهي من أكبر شركات إنتاج الأفلام الروائية الطويلة للأطفال وقد حصلت أفلام «ديميرز» على أكثر من مائة جائزة من مختلف أرجاء العالم، وقام مهرجان القاهرة الخامس لسينما الطفل باختيار ثمانية أفلام من إنتاجه تقدم خلال إقامة المهرجان لتكريمه، والأفلام من إنتاج الفترة ما بين عامي: ٨٦ ـ ٩٤.

● بورس جيراتشفسكي «روسيا» عضو تحكيم الأفلام الروائية والقصيرة وهو منتج وكاتب سلسلة الأفلام القصيرة «إيرالاش» التي لم يتوقف عرضها سينمائيا أو لمدة عشرين عاماً.. وترتكز تلك السلسلة على قصص ممتعة صغيرة للآباء والأبناء، وتكتسب شعبية كبيرة في روسيا .

● ستانلي تايلور «المملكة المتحدة عضو لجنة تحكيم الأفلام الروائية والقصيرة، وقد عين «ستانلي تايلور» مديرا تنفيذيا لمؤسسة سينما وتليفزيون الأطفال في أغسطس سنة ١٩٨٠، وفي أثناء عمله، قام بتمثيل المؤسسة في العديد من المؤتمرات الدولية والمهرجانات السينمائية..

● تشانج شياوآي «عضو لجنة تحكيم الأفلام الروائية والقصيرة «جمهورية الصين الشعبية، وهي من مواليد عام ٤٦، وتتولى الآن منصب نائبة رئيس تحرير تليفزيون بكين، وترأس قسم الشباب والأحداث، إضافة إلى إشرافها على إنتاج البرامج التعليمية وإخراجها والسيدة تشانج شياوآي «عضو لجنة البحث للأطفال في اتحاد الفنانين التليفزيونيين في الصين، ونائبة رئيس مركز بكين للفن التليفزيوني الخاص بالأطفال..

وأيضا عضو جمعية بكين للأدب الشعبي وعضو اتحاد بكين للكتاب. وقد عملت لسنوات طويلة في المجال الثقافي والفني الخاص بالأطفال «كما عملت كرئيسة تحرير مجموعة قصص أفلام صينية وأجنبية للأطفال «وشاركت في إخراج حفلات فنية وبرامج للأطفال» وتشرف على إخراج برنامج تليفزيوني شهير هو «الأضواء السبعة» ويعتبر هذا البرنامج من احسن برامج الأطفال في الصين وأكثرها شعبية...

● «كوني تادرس» عضو لجنة تحكيم الأفلام التليفزيونية والرسوم المتحركة «كندا» وهي مديرة المركز الدولي لأفلام الأطفال والشباب بكندا.. وهو المركز الذي أنشىء تحت رعاية اليونسكو...

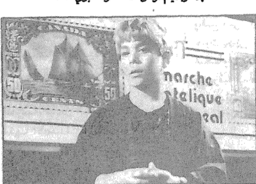
● صقر الحمود: الأردن، عضو لجنة تحكيم الأفلام الروائية والقصيرة وهو منتج تليفزيوني ومدير مؤسسة التسويق والإنتاج الإعلامي بالأردن، وكان قد فاز بجائزة المجلس العربي للطفولة والتنمية خلال مهرجان القاهرة الدولي الثاني لسينما الأطفال عن فيلم «جحا والناس».. كما قام بإنتاج العديد من المسلسلات الدرامية وبرامج الأطفال والبرامج الوثائقية..

أهم أفلام المهرجان

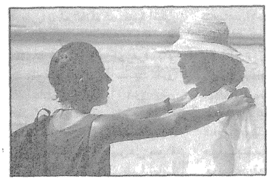
ومن بين مائتي فيلم عرضها مهرجان القاهرة الدولي الخامس لسينما الأطفال، تمثل ثلاثين دولة من الشرق والغرب، معظمها من كندا والصين واليابان وروسيا وأمريكا تلك الدول التي تمنح أطفالها القدر الأوفر من الرعاية والاهتمام، فإن بعضها يتميز من حيث التقنية أو الموضوع... ومنها «عودة تومي تريكر» من كندا.. وتدور أحداثه في أحد أيام الصيف الرائعة حيث جلس «تومي»، وأصدقاؤه سعداء عندما كان السيد برونسون يحكي لهم مغامرة



مشهد من فيلم ارض الصفائر الكبري «كندا»



كومي تراكي وطابع البريد «كندا»



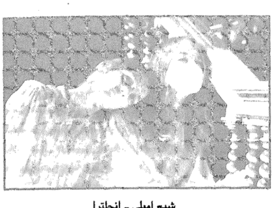
مشهد من فيلم البنطلون الخطأ (انجلترا)

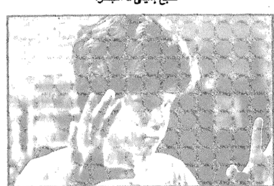
الشاب الإنجليزى «شارلز» الذى قام بمحاولة فاشلة للسفر على طابع بريد ويحاول الأصدقاء بقيادة «تومى» إنقاذ هذا الشاب واستعادته من الجزيرة التى استقربها.

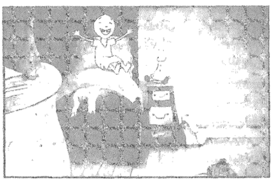
اما الفيلم الفنلندى «لصوص الكلب» فيحاول أن يجسد مفاهيم الجريمة، والوحدة والصداقة أو ذلك من خلال ثلاثة أصدقاء تجمعهم رابطة قوية، خاصة انهم ينتمون إلى اسر مفككة وفجأة يقررون سرقة الكلب من داخل عربة تركها صاحبها، ليطالبوه بفدية كبيرة، ولسوء الحظ تسقط مفكرة أحد الأصدقاء وبداخلها العنوان واسم المدرسة، داخل السيارة التى سرق منها الأصدقاء الكلب.. وتتعقد الأحداث، خاصة بعد أن يقرر أحدهم الانسحاب من الجريمة وتوريط صديقيه!

وفى الفيلم الإنجليزى «شبح إميلى» تحلم الفتاة الصغيرة إميلى بأن تكمل مسيرة جدها وتصبح دكتورة، وذلك فى زمن لم يعرف بعد معنى تحرر المرأة، حيث تدور الأحداث فى بداية هذا القرن، وفى عام ١٩٠٦ بالتحديد. وتواجه الفتاة عدة معوقات وأزمات تصيبها بالإحباط، وفجأة يظهر فى حياة إميلى شبح فتاة تشبهها تماماً ولكنها تنتمى للمستقبل. وتبدأ الأحداث فى التصاعد بسبب التغيير الذى يحدثه وجود الشبح فى حياة الطفلة «إميلى» أما الفيلم الانجليزى الآخر «البنطلون الخطأ»، فيدور حول والى الذى يقع فى ورطة، حيث يجد نفسه فجأة متهماً بسرقة ماسة، ويحاول كلبه الأمين أن يبحث بكافة الطرق عن دليل يؤدى إلى براءة «والى»، وفى أثناء سعيه لإثبات براءة سيده تتصاعد الأحداث وتتشابك.

وفى الفيلم الكندى «أرض الصغائر العظمى» نجد الطفلين «جينى» و «ديفيد» من نيويورك، يقومان برحلة مع


شبح إميلى ـ انجلترا


مشهد من فيلم الساحر الصغير «كندا»


مسلسل هدايا الانسان (الأردن)



من فيلم المعطف الإعجازى (الهند)





من فيلم مواقف طفل وطرائفه

اجدادهما إلى كندا وهناك يقابلان شخصاً دقيق الحجم غير مرئى «هو فيتن» الذى يقع فى مشكلة نتيجة سرقة بعض قطع الذهب منه، وهى قطع ذات إمكانات سحرية خاصة، ويحاول الأصدقاء الثلاثة استعادة الذهب المسروق من خلال رحلة مثيرة. عبر الغابة للوصول إلى أرض الصغائر العظيمة، حيث يلتقون بشخصيات وكائنات غريبة. ومن كندا أيضا فيلم «الساحر الصغير» الذى نجد فيه الطفل «بيتر» يحلم دائماً بأن يكون ساحراً، وفى أحد الأيام يكتشف امتلاكه لقوة سحرية هائلة، تمكنه من تحويل الأشياء دون أن يلمسها. لكن المشكلة أنه لا يتمكن بعد ذلك من السيطرة الكاملة على هذه القوة.. ويستطيع «بيتر» من خلال قوته الخاصة إنقاذ مدينته من الدمار الذى كان سيلحق بها.. أما الفيلم الهندى «المعطف الإعجازى» ففيه تمنح السيدة العجوز معطفاً للفتى راجو اليتيم، وعندما يرتدى راجو المعطف ويضع يده فى الجيب يجد نقوداً، وكلما احتاج «راجو» إلى المال، كان يلجأ إلى المعطف القديم حيث يدس يده فى جيبه، فتخرج مليئة بالنقود. وهكذا تتبدل حالة راجو ويعيش مع زملائه واصدقائه فى رفاهية، ولكنها لا تدوم حيث يسرق ثلاثة من اللصوص المعطف، ولكن المثير للدهشة أن سحر المعطف يتوقف.. ويفشل اللصوص فى إخراج النقود، ويبدأ الصراع بين اللصوص الثلاثة وراجو حول المعطف.

وقد أقيمت خلال أيام المهرجان عدة ندوات هامة، أشرف عليها المستشار الإعلامى للمجلس القومى للطفولة والأمومة، ومن هذه الندوات ندوة مشروع قناة الأطفال فى التليفزيون المصرى، واشترك فيها كل من **سعد لبيب** و **منى الحديدى** و **قدرى حفنى** و **محمد رجائى**، وكذلك الندوة التى عقدها اتحاد الإذاعة والتليفزيون حول لغة المخاطبة مع أطفالنا.. وشارك فيها كل من **أحمد المتينى** و **محمود رحمى** و **درية شرف الدين**، وندوة «سينما الأطفال فى مصر» التى أعدها المجلس العربى للطفولة والتنمية بالاشتراك مع اليونسيف وجمعية السينمائيات، والمركز القومى لثقافة الطفل. وقد تم عرض كتاب الناقد السينمائى **سمير فريد** حول سينما الأطفال فى العالم إلى جانب مقترحات لدراسة سينما الأطفال فى مصر، وذلك بالإضافة إلى الندوات التى عقدت لمناقشة مجموعة من الأفلام المعروضة خلال المهرجان .

ماجدة خير الله

متابعات
رسالة جامعية

قراءة النص الثقافى العربى من خلال «البناء الدرامى لشعر لبيد بن ربيعة العامرى»

«البناء الدرامى لشعر لبيد بن ربيعة العامرى الجاهلى الإسلامى».

ناقش قسم اللغة العربية بآداب «عين شمس» رسالة الماجستير المقدمة من الباحث محمد غيث، وقد تألفت لجنة المناقشة من الأساتذة الدكاترة: مصطفى ناصف ومحمد مصطفى هدارة وعز الدين إسماعيل.

وقد نبعت هذه الدراسة نتيجة لبعض الدوافع التى تساق بوصفها تبريراً لاختيار نص شاعر ما، أو أديب ما، للدراسة.

هذه الدوافع عادة ما تكون جزئية، وعرضية، ونسبية، تتعلق بالباحث ذاته، أو بالنص الذى كان موضوعا للدراسة. الأمر الذى لا يعطى لهذه الدوافع قيمتها العلمية الحقيقية، غير أنه إذا أمكن العلو بهذه الدوافع وتوسيعها على النحو الذى يجعلها تجاوز الباحث إلى الجماعة والأمة، على الأقل عند النقاد، ويجعلها تجاوز النص المفرد، أو بعض وجوهه، إلى كلية وحدته، وكلية وحدة النصوص التى تعاصره، وفوق هذا كله، إلى كلية جملة نصوص الأمة، أو على النحو الذى يجعل هذه الدوافع تنقل الجهد النقدى من إطار كونه موضوعاً لتلقى قارئ ما، أو عدد من القراء، إلى كونه موضوعا لتلقى كتلة قراء الأمة.

وعلى ذلك فقد اشتملت الدراسة على مقدمة وخمسة فصول وخاتمة. يتناول الباحث فى المقدمة المعنونة بـ «**الوظيفة الثقافية الخاصة للنقد العربى**» الثقافة العربية باعتبارها الثقافة الوحيدة التى تمتلك نصا متصلا متجانسا يُقرأ أوله باليسر نفسه الذى يقرأ به

اخره، وجملته. ومعنى ذلك أن هذه الوظيفة ينبغى أن تتركز فى قراءة جملة النص العربى الثقافى.

ينطلق الفصل الأول **«ماهية ثقافة المناهج، وماهية ثقافة النصوص»** لتبين المدخل إلى تكييف العلاقة بين ماهية ثقافة المناهج وماهية ثقافة النصوص، لكى يكون التفاعل بينهما تفاعلا له منطقه الصحيح. وفى هذا الأمر وضَّحت الدراسة أن الثقافة الغربية ذات ماهية يقوم جوهرها على الاختلاف، وما يتبع ذلك من نظر يقوم على النسبية والتفرد والصراع والجدل الحدّى، والعلاقة القائمة على الانتقال الدائم للذات من وضعية إلى نقيضها، إلى ما لا نهاية له.. وعلى نفى الآخر الإنسانى والوجودى بصفة عامة، ومن ثمّ كانت المناهج الغربية نوعا من التسلسل الجدلى الدائم من خطوة إلى نقيضها، ومن زاوية إلى مقابلها، ومن نقص إلى اكتمال، ومن حرية إلى نظام، ومن نظام إلى حرية، .. وهكذا دواليك دون أن يجد الجدل حدّه الإيجابى والتوازنى، إلاّ فيما ندر. الأمر الذى جعل الفلسفة الغربية تتركز حول بحث الوجود، وليس بحث الوحدة.

وفى الجهة الأخرى نجد ماهية الثقافة العربية الإسلامية تتمحور حول مبدأ التشابه وما يولده من وحدة وائتلاف واتصال وجدل إيجابى غير حدّى بصفة عامة، وما يقوم على ذلك من قبول للآخر الإنسانى والوجودى على النحو الذى يقيم قوانين التوازنات والسلام، لا الخلل والصراع.

يطرح الفصل الثانى **«البناء الدرامى: نسيج منهجى ونسيج نصىّ»** بعض الأفكار الأولية عن تراسل المناهج على النحو الذى يجعلها تقدم قراءة أولية لوحدة النص والنصوص، يمكن أن تنبنى عليها وتتلوها قراءات أخرى على أساس انها تقديم للأرضية المشتركة لتجربة القراءة لكلية النص المفرد وجملة النصوص وذلك هو النسيج النصّى.

يقوم الفصل الثالث **«مركز البنية والرؤية فى ديوان لبيد»** على مناقشة مركز البنية والرؤية بوصفه شفرته التى نرى من خلالها كل قصائد الديوان. وقد تمثلت هذه الشفرة، أو هذا المركز، فى مقطوعة قصيرة تقوم على جدلية ثنائية (الجدبيّة والنجاة)، فالجدبية - وهى اقتطاع سنام الجمل - تصبح رمزا لكل ضعف ونقص وتذبذب وتوتر وعجز عن مواجهة النفس، والآخر، والعالم، وكل مايؤول إلى حمل رؤية نقيضة للإيجاب والتماسك والقوة والتوازن وكل ما يدخل فى باب النجاة من (الجدبية).

أما الفصل الرابع **«بنى القصائد ورؤاها فى ديوان لبيد»** فهو تطبيق للمفتاح أو الشفرة المستخرجة فى الفصل السابق على حوالى ربع قصائد كتلة الديوان الأساسية، على النحو الذى يقدم صلاحية هذا المفتاح ويقدم قدرته على حل مغاليق الديوان من خلال مفاتيح اخرى لكل قصيدة على حدة، تندرج تحت المفتاح الأساسى على النحو الذى لا يلغى خصوصية كل قصيدة، وعلى النحو الذى يجعل القراءة النقدية يصدّق بعضها بعضا. وذلك وجه من وجوه فكرة (العلمية) مع دمجها بالحرية. الأمر الذى يدعونا إلى القول بحتمية الوصل أو الدمج بين البنيوية والتأويلية، وذلك أيضا باب من أبواب تقديم القراءة المشتركة.

يتناول الفصل الخامس «قوانين البنية والرؤية في ديوان لبيد والمآل التاريخي للبنية والرؤية في الثقافة العربية الإسلامية».

بوصف هذه القوانين هي التجريب العلمي لما تمثل في النص، للبنية والرؤية بلغة النص، أي أن هذا التجريب هو تحويل للغة النص إلى لغة العلم، أي النقد بوصفه علماً، وبوصف المآل التاريخي للبنية والرؤية في الثقافة العربية الإسلامية تناولاً لحركة الناظم أو المبدأ الكلي الذي يسري في جميع نصوص الثقافة بمختلف تحولاتها ابتداء من النص الجاهلي إلى النص الحديث، مروراً بالنص القرآني الكريم، وجملة النص الإسلامي في مختلف عصوره.

أما الخاتمة، فهي تأسيس لجملة من الأفكار المبدئية لقراءة نصّنا الثقافي، وقراءة قلبه القرآني الحامل للصورة الكبرى، أو للتجلي الأساسي للبنية المعرفية الماهوية للثقافة العربية الإسلامية بوصف «القرآن الكريم» مصدقاً لما بين يديه من الكتاب ومهيمناً عليه» ناظرين إلى الكتاب على أنه جملة (الكتابة) المؤسسة لماهية الثقافة وناظرين إلى «القرآن الكريم» على أنه المهيمن على الرؤية المعرفية للثقافة العربية الإسلامية في كل تفاعلاتها وتحولاتها وتطوراتها وهاهنا ينبغي أن نلتفت إلى ما يقدمه «القرآن الكريم» من نهج، لقراءة النصوص وقراءة الثقافة، له جوانبه الشاسعة في «القرآن الكريم» لكن مفتاحه الأساسي هو فكرة إعادة ترتيب «القرآن الكريم» على غير ترتيب النزول. الأمر الذي لم يحدث لأي كتاب آخر، والذي نعدّه في حقيقته - بوصفه إعادة بناء وإعادة ترتيب للعلاقات - إجراءً بنيويا صرفا. وقد سمّى «القرآن الكريم» هذا الإجراء (ترتيلا).

ومفتاح ذلك الثاني نجده في الآية الكريمة التي يصف بها القرآن نفسه بأنه قد نزله الله (متشابها مثاني - الزمر(٢٣) أي انه كتاب على تنوعه الهائل واتساعه الشاسع، يمتلك وحدته التي تؤول إلى التشابه، أي التي تقوم على التفاعل بين تشابهاته وتنوعاته على أساس جهاز منظم له تواتراته الخفية التي لم نعرفها إلى الآن، وهو جهاز المثاني.

وعلى هذا يكون البحث قد سعى إلى تحقيق خطوة في سبيل علمية النقد، وعلمية قراءة النص أو النصوص في وحدتها وجملتها، وفي سبيل إعادة قراءة المناهج التي نبتت في بيئات ثقافية أخرى وإعادة بناء هذه المناهج على النحو الذي يلائم بيئاتنا الثقافية. وفي سبيل تقديم قراءة أوّلية مشتركة تلتقي عليها كتلة قرّاء الأمة.

طارق حسان

شمس الدين موسى

صورة للمرأة .. صورة للرجل ..

رؤية رومانسية داخل تجربة واقعية

أصدرت أخيرًا الكاتبة «سلوى بكر» روايتها الثانية تحت عنوان «وصف البلبل» ، بعد الأولي (العربة الذهبية تصل إلى السماء) فضلاً عن عدة مجاميع قصصية متوالية .

وإذا كانت العربة الذهبية قد صورت نوعًا من الرحلة داخل أحد سجون النساء في مصر ، حيث عايشت الراوية في الرواية هؤلاء النساء اللائى صورتهن من نزيلات سجن النساء بالقناطر الخيرية ، واللائي سقطن في قاع المجتمع ، ووقعن في الجريمة ، ومن ثم حكم عليهن بمدد تتفاوت بحسب العقاب الذى استحقته كل منهن .

ورواية وصف البلبل يمكن أن تقترب كثيرًا مما يعرف بأدب الرحلات ، مع التحفظ على تلك التسمية ، حيث كان اهتمام الكاتبة ينصب على تصوير الحالة النفسية لأبطالها ، وعلى وجه الخصوص السيدة «هاجر» فى تحولاتها الخاصة جدًا ، بل شديدة الخصوصية ، أثناء وصولها إلى مرحلة عمرية تصبح فيها المرأة قلقة، بل شديدة التوتر.

وجدير بالذكر أن أحداث الرواية تدور على أرض بلد عربى كنوع من الحيلة الفنية ، استخدمتها الكاتبة ، لكى تقدم صورة للمرأة ، ومن خلالها توصل رؤية المرأة للرجل ، أو رؤية الكاتبة للرجل .

«صورة الرجل»

وحتى تتضح صورة هاجر بطلة «سلوى بكر» كان لابد من رؤيتها على مرآة الرجل ، أو على مرآة الرجال الذين تعرضوا لها وهم غير قليلين .

الرجل الأول ــ تزوجت منه ، عندما كان عمرها خمسة عشر عامًا، وأنجبت منه صالحًا ، لكنه توفى تاركًا إياها وسط سنى الشباب الأولى مع بدء التفتح على الحياة . وتصور الكاتبة ذلك الزوج على لسان بطلتها فى هيئة بشعة للغاية .

الرجل الثانى .. واحد من بقايا الطبقات الغنية ، عملت سكرتيرة له . حيث كان له منصب

مرموق فى إحدى الشركات . أعلن إعجابه بها فى مواقف عديدة ، وحاول التقرب منها بلطف قدر الإمكان.

الرجل الثالث.. رئيسها الجديد ، الذى كان من المتسلقين على عكس الأول ، يطلب منها فى وقاحة شديدة أن يقيم معها علاقة خاصة ، لكنها رفضته ، مما جعله يقدم تنازلات أكثر ، ويطلب منها الزواج حتى لو وصل الأمر لتطليق أم عياله.

الرجل الرابع.. تقول البطلة عنه إنه أنموذج مختلف ، مثقف ومنتمٍ سياسى قديم ، قدم من عمره سنوات فى الاعتقال ، وراء سجون عبد الناصر ، ويقيم معها علاقة حميمة ، وتبادله مشاعر الصداقة ، فهى فى حاجة إلى مثل تلك الصداقة ، وتكاد تحبه ، وتساعده ماليًا ، ولا تنقطع عنه إلا عندما تكتشف أنه يعامل شقيقته المطلقة معاملة تختلف عن معاملته معها ، فيرفض تصرفاتها عندما تقيم علاقة مع رجل آخر جار لهم ؛ تريد أن تتزوجه . عندها ترفض حبه لها ، كما ترفض مساعدته لابنها صالح فى دروسه وتتركه غير آسفة عليه.

الرجل الخامس .. جرسون فى فندق البلد محل الزيارة ، تعجب به «هاجر» ، فيحرك شبابه كوامنها وأنوثتها المكبوتة ، وتخوض معه التجربة ، بعد أن يسحرها بجماله وبجسارته ، وهو الوحيد الذى تسلم له نفسها فى طواعية ، كأنه القدر بينما هو فى عمر يقل عن عمر ابنها.

«صورة المرأة»

والملاحظ أن الكاتبة تقدم بطلتها كأنموذج للمرأة المضحية من أجل ابنها ، والتى تفنى أجمل سنوات عمرها فى رعايته ، حتى يصبح رجلاً ، بعد أن مات أبوه عندما كان رضيعاً . ومن ثم تنجح فى رعايته ، فهى إبنة المدارس الأجنبية ، تلوك الفرنسية مما يجعلها تمارس عدة أعمال فى الشركات الكبرى كسكرتيرة لرؤساء تلك الشركات والمسؤلين عنها ، وهو ما يجعلها تختلط بالرجال وعالمهم، وتقول الكاتبة على لسان بطلتها واصفة همومها وهواجسها الداخلية فى مرحلة من المراحل ...

«إن وجودى واستمرارى فى الحياة يتمحور حول مسائل من نوع . هل أكل صالح جيدًا ؟ وكما يجب هل نام هذه الليلة مستريحًا .. آه لو تأخر عن موعده نصف ساعة ذات يوم ، تأكلنى نيران القلق والحيرة والخوف .. أنا أشبه تلك المرأة التى يحكى عنها فى قصة من القصص ، والتى كانت لا تضحك أو تبتسم أبدًا ...»

وإذا كان ذلك هو الجانب النفسى الذى صورته الكاتبة للبطلة، إلا أنه لا يمكن أن يكتمل إلا بإعلان رفضها لكل الرجال الذين تقدموا منها ، إما للزواج أو لإقامة علاقات خاصة . وبذلك نلاحظ أن الكاتبة صورت بطلتها كأنموذج مثالى للمرأة ، فهى شديدة الوفاء لأمومتها، وجميلة ، وشابة ولا يعيبها شىء ، في مواجهة الرجال الذين صادفوها ، مما يبرز شخصيتها بشكل أكثر فى وجودهم ، وهو ما عملت الرواية على توضيحه . فهى تحمل نوعًا من الرفض للرجال لم يظهر واضحًا ، فحتى المثقف المنتمى أظهرته مزدوجاً ومعقدًا فى شخصيته ، مما جعل البطلة ترفضه ، كما اتفقت معها الكاتبة ضمنيًا فى رفضه ، وجاء ذلك على لسان «هاجر».

وبذلك نرى أن سلوى بكر قد صورت بطلتها فى هذه الرواية من الداخل سواء فى قوتها ، أو فى ضعفها ، على الرغم من وجود نوع من الافتعال فى التطورات التى تحدث فى الرواية ، حيث لايبدو أن مثل «هاجر» ، وهو اسم له أساس عبرى ــ ولو أنه مصرى ــ لاتقع فى حب أحد من كل الذين تعرضوا لها ،

حتى الشاب اليساري ، الذي أعجبت به وبأفكاره وبتضحياته ، لكنها تركته عند أول خلاف في وجهات النظر ، وكأنها تنتظر تلك الخلافات ، لكي تفض ما بينهما ، فإدراكها ، وما يتناسب مع ميولها يشعر بأنه كاذب ، رغم أنها لم تصور ذلك في الرواية ، وكانت حكاية ذلك الشاب تقريرية للغاية مثلها مثل بقية الحكايات التي جاءت على لسان الراوية / البطلة .

وربما كان ذلك الخلاف تبريراً لانفكاكها من تلك العلاقة ، أو أن الكاتبة ترفض اليساريين بحجة أنهم مزدوجون ، وهل يمكن أن يكون الأنموذج المختار لليساري مزدوجًا هكذا؟ وكما قدمته هاجر ، أو الكاتبة - إذا لم يكن ثمة موقف لدى الكاتبة من مثل هؤلاء اليساريين ؟؟ أم أن في هذا نوعًا من التعسف وتطويع للأحداث لكي تلقي الكاتبة ببطلتها هاجر في أتون تجربتها المراهقة ، وبين أحضان يوسف ، وهو اسم عبري أيضًا له أساس مصري وله مدلوله التراثي .

ولا يمكن أن أعفي نفسي من التوقف أمام دلالة تلك الأسماء ، حيث الكاتبة تلقي بالعبارات السياسية هنا وهناك كعادتها في معظم أعمالها معلنة عن تعاطفها مع تجربة عبد الناصر ، الذي أخذ من الأغنياء وقضى على نفوذ الطبقات القديمة .

لكن تلك العبارات السياسية التي وردت على لسان «نيللي زوجة» الدكتور إبراهيم ، وهي المتحذلقة كثيرة الإدعاء - كانت ضد كل ماهو وطني ، مع تمجيدها الدائم لفترة الانفتاح - فترة حكم أنور السادات لمصر .

«تقول نيللي :

- إن سر روعة البلد الذي نزوره الآن هو أن الحكم فيه قد نجا من العسكر ، وأن الطبقات القديمة في بلدنا كانت محترمة جدًا ، لأنها تفهم في الذوق وفي الأصول .»

والمؤكد أن تلك العبارات، لم تتضافر مع النسيج الدرامي للرواية، لكن الكاتبة تفصح فيها عن موقفها الفكري والسياسي على لساني بطلتيها، وبعيداً عن التعمق وراء أي دلالة تتجلى من الأسم، كما إننا نجد أن مقدمات «هاجر» لا تؤدي حتما لتلك النهاية، فالمرأة التي ترفض وهي في سن الصبا والحيوية نداء رجال عديدين لهم مراكز مرموقة، ولم تقع في أي تجربة أو نزوة - كما صورتها الرواية - لا يمكن أن تكون تلك نهايتها مع شاب يصغر إبنها، خاصة وأن الكاتبة تصورها كامرأة حضارية، مهتمة بمظهرها، وغير كارهة للرجال، وتتعامل معهم في كل يوم، مما يجعل القارئ يتساءل، هل «هاجر» التي صورتها الكاتبة دراميا في عملها تجسد الصدق في حياتها الأول؟ أم أنها تجسد الصدق في تجربتها الأخيرة؟ واظنني أميل إلى تصديق هاجر في صورتها الأخيرة، مع استبعاد صورتها الأولى، فهي الأقرب للحقيقة والواقع و الضرورة.

وثمة ملاحظة هامة لا يمكن إغفالها تتجلى في الضمائر التي استخدمتها الكاتبة، حيث نجد مرة أنها تستخدم ضمير المتكلم، وتروي الرواية على لسان «هاجر» في فصل من الفصول، ومرة ثانية تستخدم ضمير الغائب، فتروي من خلاله، وتلقي الضوء على بعض الأحداث ولا تستكين لضمير واحد، كما أنها لم تمزج بين الضمائر داخل الفصل الواحد.

ويبقى شئ هام جداً، يمكن أن نقف أمامه حول رواية وصف البلبل، التي، انشغلت بهموم امرأة وخلجاتها الذاتية، وسلوى بكر تفتح بتلك الرواية، وبعض قصصها القصيرة، مع غيرها من كاتبات قليلات، ذلك العالم المحاط بالأسرار، الذي طالما غاص فيه الرجل، لكن من المؤكد أن تكون كتابات المراة، بها شئ جديد، يمكن أن يوسع الرؤية الصحيحة للنفس البشرية داخل الأدب العربي.

إسماعيل صبرى

الشاعر ملاكماً

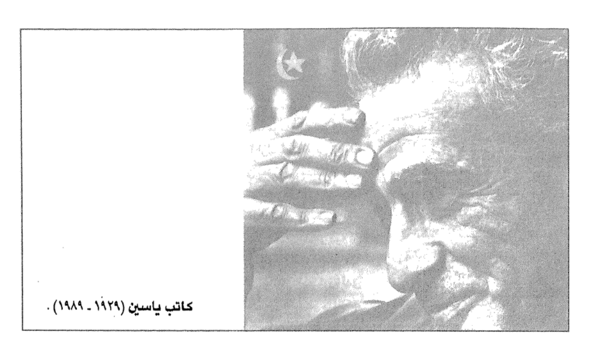
الاحتفال بمرور خمس سنوات على رحيل الأديب والشاعر الجزائرى كاتب ياسين اتخذ شكل مظاهرات عدة فى فرنسا فى الاشهر الأخيرة: معارض وإصدارات جديدة لأعمال غير معروفة له وعروض جديدة لمسرحياته وتجميع لأحاديثه مع نشرها فى كتب ودراسات ومقالات عديدة حول إنتاجه الأدبى وأهميته أمس واليوم...

كل ذلك يؤكد أهمية المكانة التى يحتلها كاتب ياسين فى الأدب العالمى عامة وفى الأدب الفرنسى بصورة خاصة، رغم أنه شاعر ومؤلف مسرحى وروائى كتب بلغات ثلاث فى مراحل مختلفة من حياته، هى الفرنسية والعربية العامية الجزائرية ولغة البربر.

وقد ظهر كاتب ياسين (١٩٢٩ - ١٩٨٩) على الساحة الأدبية فى خضم حرب الاستقلال وكان لدى الكثيرين رمزا للمثقف الذى يرفض الخنوع فى مواجهة الإحباطات التى ولدها حكم جبهة التحرير الوطنية بعد الاستقلال.

فقد كان كاتب ياسين يفصح دائما عما يفكر فيه وما يؤمن به حتى لو كان ما يقوله - بل خاصة إذا كان ما يقوله - يسهم فى تحطيم الأفكار والمعتقدات السائدة الجامدة، كما نادى دائما باحترام حرية الفكر ودافع عنها بقوة ليجسد صورة الفنان الثورى فى الجزائر الجريمة المزقة.

ورغم مرور خمس سنوات على رحيل كاتب ياسين عن عالمنا، فإن الرؤية الأدبية التى أبدعها هذا «الموقظ للضمائر» والمدافع العنيد عن الحرية والكاتب الملتزم الذى سعى دائما لمطابقة أفعاله مع أقواله، مازالت تؤثر - وستؤثر لفترة طويلة - على الإنتاج الأدبى والثقافى فى الجزائر، وبصورة أوسع فى المغرب العربى.


كاتب ياسين (١٩٢٩ - ١٩٨٩).

ولكن ربما كان اكثر ما يلفت الانتباه فى إرث **كاتب ياسين** هو تاثيره اليوم، فى الجزائر التى تمزقها الحرب الأهلية، فإن التساؤل حول الجذور والهوية، حول السلطة والقمع، حول مفهوم الحرية - وهو التساؤل الذى يشكل جوهر العالم الادبى **لكاتب ياسين** - يصبح اليوم ملحاً ومعاصراً بقوة غير عادية.

*

وتبرز من بين الإصدارات الأخيرة والجديدة التى تاتى فى إطار الاحتفال بذكرى **كاتب ياسين**، مجموعة من الاحاديث نشرت فى كتاب صدر عن دار جاليمار للنشر تحت عنوان **«الشاعر ملاكماً»**.

وفى هذه الأحاديث المختارة والمطولة، يتحدث **كاتب ياسين** عن كل شئ عن طفولته ونمو وعيه السياسى، رغم أنه شب بين الفرنسيين عاشقا للغة الفرنسية، يتحدث عن المنفى والبؤس والوحدة وعن الصداقات ومشاعر الكرم عن لحظات السعادة والضحكات العالية.. عن العالم بأسره بقبحه وجماله.. ولأن حياة **كاتب ياسين** وأعماله، كما رواها هو عبر أحاديثه العديدة، هى قصة الجزائر، فإن هذا الكتاب الممتع يلقى أضواء جديدة على واقع الجزائر اليوم. وكما كان يقول: **«الثورة الجزائرية ماساة، وهذا هو ما اكتبه»** ولكنها مأساة بالمعنى الذى حدده المخرج المسرحى **جان مارى سورو** الذى أخرج العديد من مسرحيات **كاتب ياسين**

«إن التراجيديا عند **سوفوكليس** هى إزالة الأقنعة وتعرية القدر، أما عند **كاتب ياسين** فهى تعرية الإنسان وكشف دوره فى تاريخ العالم».

وفى مواقع عدة من الأحد عشر حديثاً التى يضمها الكتاب، يصرح **كاتب ياسين** بأنه «شاعر»، وبالطبع فالأمر لديه لايتعلق بنوع من الحذلقة أو الإعلان عن موقف هروبى فالشعر بوصفه هروباً من الواقع هو ما رفضه كاتب كبير مثل **جان جينيه** من قبل **كاتب ياسين**. فالروائى الفرنسى الشهير، المتمرد الذى عاش حياته هائما، يرى أن التمرد يتحول إلى ثورة: «عندما يكتسب طابع الاستمرارية والهيكلية ويتوقف عن كونه مجرد نفى شعرى ليصبح تأكيداً سياسياً». أما **كاتب ياسين** فقد رفض طوال حياته الاختيار بين نموذجين: الالتزام الثورى أو العزلة الرائعة للأديب والشاعر... «فالشاعر» عند **كاتب ياسين** «يقوم بثورته داخل الثورة السياسية، فهو فى قلب الاضطراب والفوران العام، يؤجج فوضاه الأبدية.. فالشاعر هو الثورة فى الحالة المجردة وهو الحياة ذاتها فى حالة تفجر دائم»

وهذا الحوار الجدلى والاستقطاب الخصب تلخصه عبارته الشهيرة «**فى داخلى يصارع الشاعر المناضل ويصارع المناضل الشاعر**»، فالشاعر يواجه معضله إذا أراد كما فعل **كاتب ياسين** - أن يُبقى بداخله على التمرد والشعر، وعلى الحركة والثورة، أى إذا أراد أن يبقى ذاته فى الوقت نفسه الذى اختار فيه أن يقتسم مصير شعبه. ولعل هذا أيضا هو سبب المقارنة المذكورة لدى **كاتب ياسين** بين الشاعر والملاكم، فالشاعر كالملاكم لابد أن يكون مستعداً لأن يتلقى الضربات بنفس القدر، إن لم يكن بأكثر مما يكيلها.

*

وحياة **كاتب ياسين** وعمله الأدبى يختلطان تماماً بتاريخ الجزائر المعاصر واختلاجاته المتلاحقة. ففى وقت مبكر وهو فى السادسة عشرة من عمره اصطدم بوحشية الاستعمار الفرنسى فى أثناء القمع الدامى لمظاهرة سطيف فى ٨ مايو ١٩٤٥ وفى أعقابه، عندما قبض عليه وأودع السجن ومعسكرات الاعتقال، وتعرض لعملية إعدام وهمية رمياً بالرصاص ثم عرف المنفى بكل مايعنيه من عمل شاق وابتعاد عن الأهل وبؤس وفقر.

ولكن سرعان ما استأنف نضاله بقوة من أجل استقلال بلاده، ولكن هذه المرة فى «**فم السبع**» كما كان يسمى فرنسا حين اقتنع، بضرورة أن يكتب بالفرنسية ليقول للفرنسيين بأنه ليس فرنسيا، ولكنه سرعان ما أدرك أيضا الانقسامات التى تنخر فى جسد المقاومة الجزائرية.

ولم تؤثر الشهرة العالمية التى حققها **كاتب ياسين** بعد صدور «**نجمة**» - أشهر رواياته وأهمها - فى عام ١٩٥٦ و «**دائرة الانتقام**» فى عام ١٩٥٨ فى التزامه بالنضال السياسى لبلاده.

ومع استقلال الجزائر فى عام ١٩٦٢، سرعان ما أصابت خيبة الأمل **كاتب ياسين**. وقد كانت مقالاته فى صحيفة «الجزائر الجمهورية» مصدر متاعب بالنسبة له، لأنها لم تكن تلقى استحسان السلطة الجديدة التى كانت فريسة صراعات داخلية محتدمة وكانت ترفض كل معارضة أو انتقاد خارجى. وقد أدى ذلك إلى طرده ونفيه، وهو النفى الذى استمر عشر

سنوات صدرت له خلالها عدة أعمال هامة منها «المضلع النجمى» (١٩٦٦) وهى الرواية التى تعد استمراراً لرواية «**نجمة**» ومسرحية «**الرجل ذو الصندل المطاطى**» (١٩٧٠) وهى المسرحية التى تضمنت انتقاداً لما اعتبره **كاتب ياسين** تُوجهاً انغلاقيا «عربيا إسلاميا» تتبناه الحكومة الجزائرية.

ويبقى عام ١٩٧٠ فى حياة الشاعر الجزائرى العام الذى شهد بداية ما أسماه البعض «**مسيرة الصمت الطويل**». وهو الصمت الذى قد يبدو مفارقة، عندما يؤكد **كاتب ياسين** بأن الاعوام ١٩٧٠ - ١٩٨٧ هى الأعوام التى استطاع فيها أخيرا أن يتواصل مع الشعب، وأن يقول له شيئا محدداً، وهو امر على قدر كبير من الأهمية بالنسبة للشاعر، فطالما عانى من غياب هذا الحوار بينه وبين الشعب. فهو إذا كان يقرن الشاعر بالملاكم، ذلك لأنه «يوجد فى الجزائر هذا الاندفاع الحماسى الذى يأتى من أعماق الجماهير، هذا التطلع إلى النور الذى يجعلها تحمل الشاعر عاليا على الأكتاف وتساعده وتشجعه كما تشجع الملاكم أو لاعب الكرة».

«ولكن إذا كان اسمى معروفاً كاسم لاعب كرة أو الملاكم المعروف أو النجم اللامع، فإن كتبى لاتقول شيئا محدداً للشعب لأنه لم يقراها».

وهكذا فى هذه الفترة بين أعوام ١٩٧٠ و ١٩٨٧، وفى ظل ظروف شديدة الصعوبة من الفقر ورقة الحال، وتحت التهديد المستمر لرقابة السلطة من ناحية، والإسلاميين من ناحية أخرى، أبعد **كاتب ياسين** إلى بلدة سيدى بلعباس، ولكنه نجح فى أن يتواصل مع الجزائريين «ويعوض - على حد تعبيره - عشر سنوات من المنفى بعشر سنوات من الوجود»، وذلك من خلال إدارته لفرقة مسرحية تمكنت من تعريف الجزائريين بتاريخهم وبلغتهم العامية فى مواجهة الذين يحنون إلى عصر الاستعمار والذين يدعون إلى التعريب الإجبارى المنفصل عن واقع الجزائر.

وتعرض أحاديث «الشاعر ملاكماً» والتى تمتد من ١٩٥٨ (عامين بعد صدور «نجمة») وحتى عام ١٩٨٨ - اى قبل وفاته بعام فى «فم السبع» فى مدينة جرينوبل الفرنسية فى أكتوبر ١٩٨٩، لمسيرته وآماله وإحباطاته وغضبه وحماسته وتطوره عبر مراحل تفاعل فيها دائما مع معشوقته و«نجمته» أى الجزائر وشعبها، باعتبارها الشخصية الرئيسية للتاريخ ولإنتاجه الأدبى... فالأعمال الأساسية **لكاتب ياسين** تتمحور حول «**نجمة**»، وامتدادها الروائى «**المضلع النجمى**» هى التى ينسج خلالهما مأساة شعب ومصير كاتب وولادة أمة وبزوغ عالم أدبى.

«فى البدء، كنت أتعامل مع عدد من الشخصيات تتطلب القدر نفسه من الاهتمام، وجميعها كانت لوجوه غير معروفة للجزائر، لا علاقة لها بوجه الجزائر كما نراه عبر الأنباء والأحداث الجارية. ولكن وجوه الجزائر الأسطورية هى فى الوقت نفسه وجوه الحياة اليومية بكل واقعيتها.. ورغم ذلك فإن شخصية من الشخصيات طغت شيئاً فشيئا على الجموع وكانت بالمصادفة امرأة، أو بالأحرى ظل امرأة، وهكذا وقعت شخصياتى جميعها، كما وقعت أنا نفسى تحت أسر «نجمة»... «نجمة» هى روح الجزائر الممزقة منذ الأصول دمرتها الأهواء ومشاعر الحب والامتلاك التى لاتقبل المشاركة».

هـ. ع.

مالطه ٩٤ ـ مهرجان مسرحى جديد

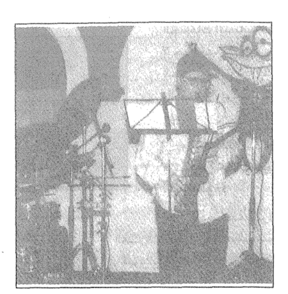


غلاف البرنامج المطبوع لعروض المهرجان

«مالطة ٩٤» مهرجان مسرحى انعقدت دورته الرابعة فى مدينة «بوزنان» الواقعة فى وسط أوروبا تربط شرقه بغربه.

اشترك فى هذا المهرجان ما لا يقل عن خمس عشرة دولة معظمها من أوروبا . وقدمت بعض الدول عددا من العروض من المشاركة، والرئيسية وعلى الرغم من أن العروض الممثلة لهذه الدول اتسمت بطابعها التجريبى الباحث عن صيغ جديدة ومفاهيم تبحث للمسرح عن أراض لم تكتشف بعد، إلاً أن هذه العروض المشاركة كانت أهم ما تميز به هذا المهرجان، برؤاه المتعددة المتسمة بالجدة والقوى الإبداعية المكتشفة.

وتأتى أهمية العرض المسرحى الهولندى «وورمان» الذى قدمته الفرقة التجريبية «تراجيكت» من أنه يحاول من جديد إعادة اكتشاف بعض



٦ ـ مشهد من مسرحية «بهذا الحطام اقمت حطامى» التى قدمتها الفرقة الإيطالية «هيرونيمو» بالمهرجان.

٢ ـ مشهد من مسرحية الفرقة الألمانية (تياترو بلاوهاوس).

مفردات العرض المسرحى، ومن أهمها على الإطلاق «الفراغ» أو ما يطلق عليه بشكل شائع بالفضاء المسرحى، ومحاولة إبداع بنية معمارية تستكشف هذا الفراغ المسرحى، وتحاول تشكيله وفقا لرؤية عبثية يائسة تشاهد عالم الإنسان بمنظور غير متفائل،، تؤكد فيه هذه الرؤية أن السيطرة فى عالمنا هى سيطرة «الحيوات» الأخرى التى تعيد العالم وتحيله إلى بداياته الأولى وإلى أشكاله البدائية عندما كانت هناك مخلوقات شائهة تحكّمتْ فى العالم وسيطرت عليه قبل أن تظهر التباشير الأولى للوجود الإنسانى، مما يجعلنا ـ باعتبارنا مشاهدين ملاحظين ـ نستشعر رغبة ملحة من المخرج السينوغرافى المعمارى معاً، إسقاطه الفنى الفكرى غير المباشر على عصرنا، وتصبح رؤيته نذيراً لما ينتظرنا فى المستقبل بعد ما وصلتْ حضارتنا إلى طريق مغلق.

ولأن هذه الرؤية السوداوية القاتمة لاتزال تخيم على قلوب الأوروبيين وأرواحهم؛ فإننا نشاهد تاثرا بها لا يزال يمثل جزءا رئيسيا من إلهامات الفنانين الأوربيين.

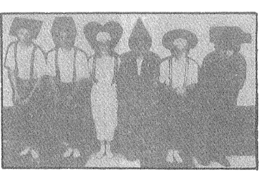
أما العروض المشاركة فهى ـ فى رأيى ـ أبرز نتاجات هذا المهرجان، مع أن دورها لا يتعدى حدود المشاركة، ولا يصل إلى أطر التمثيل الرسمى للدولة المساهمة فى المهرجان. ولو تتبعنا الموضوعات الرئيسية والأفكار والموتيفات السائدة لهذه العروض المشاركة، لتبيّنت لنا فكرة جوهرية مشتركة تربط ما بين

هذه الموضوعات والعروض. إنها قيمة الحزن البشرى النبيل، والقلق الدائم على المصير الإنسانى.

أما التشيك، فقد اشتركوا بفرقة مسرح نو ڤوجو فرونتا، وقد بدأت هذه الفرقة نشاطها الفنى عام ١٩٩٣، أى منذ عام واحد فقط فى (سانتا بترسبورج) المدينة التشيكية المعروفة كونها شخصان هما: **إيرا أندريفا** وهى روسيّة الأصل، **واليش ياناك** - تشيكى الأصل.

وقد قدمت هذه الفرقة التجريبية ثلاثة عروض مسرحية حتى الآن، وبعضا من العروض المرتجلة.

الموضوع الرئيسى للعرض المسرحى المشارك فى هذا المهرجان وهو «أريميا دوراك» تنبع فكرته من جملة سطرها «**رابليه**»: «لقد حلمت بهذا كثيراً، لكننى لم أفهم من ذلك شيئاً. فالفنانان اللذان كونا هذه الفرقة الصغيرة متعطشان للتعبير عن قلقهما الدائم المنبعث من ذلك الذى يسود اليوم عالمنا.



مشهد من مسرحية الفرقة الفرنسية (سيريكلوم) وعنوانها «مارش المنهزومين».

ومن ألمانيا اشتركت فرقة «تياتير بلا هاوس»، وقد قدمت هذه الفرقة العرض المسرحى، «حان الوقت للإيمان ويعود إنشاء هذه الفرقة إلى الممثلة **سينجريد كارناث**، التى اشتهرت بأدوار المهرجين، ومعها الممثلة والفنانة الموسيقية **ميشيل ستاهميللر**. فالعروض المسرحية التى تبدعها هذه الفرقة تقوم فى جوهرها على أسس تدريبات الجسد والصوت والتخيلات الانفعالية.

أما العرض المسرحى «حان الوقت للإيمان» فهو تمثيل واضح لأفكار مبدعية ورؤاهم، التى مثلت الإنسان العصرى، خاصة الجماعات الإنسانية التى لا حول لها فى عصرنا الحالى، وهى تواجه القهر والعنصرية، برؤية مثالية عاجزة.

وقد شاركت من فرنسا فرقتها التجريبية «**سيريكلوم**»

وقدمت هذه الفرقة العرض المسرحى «**سيرة المهزومين**» وهو واحد من العروض الكثيرة المتعددة التى شاركت بها فرنسا بفرقها المسرحية الأخرى فى هذا المهرجان المسرحى الكبير. وقد اشترك لاعب الأكروبات **كريستوف** وكذلك الممثل والمخرج **جان مارس ڤيڤير** ليبدعا معا عروضا مسرحية تستلهم وقائعها الحقيقية من مسرح الشارع. وقد تدرب الممثلون عاما كاملاً تدريبات شاقة، منحتهم القدرة والتمكن فى فنون الأكروبات، وذلك بعد قيامهم بهذه التدريبات على أيدى المتخصصين بمدرسة «السيرك» الفرنسى فى باوون.

ويتحدث العرض المسرحى عن قصة الوقائع الحياتية التى مرَّتْ بكارل ڤالنتين، الذى كان مهرج الملك

وفنان الكباريه، ويقود «المهرجُ» بشكل ساخر، الإمبراطور غير المستفيق من غيبوبته، ويقود معه العرض المسرحى المؤدَّى بواسطة أربعة من لاعبى السيرك. ومع استمرار العرض تنبعث منه بشكل متزامن مع الأحداث، قضايا ومشاكل جديدة على المستويين الحياتى والفنى.

وقد اشتركت الولايات المتحدة الأمريكية بفرقتها التجريبية «بيجات» الأمريكية الفرنسية، وهى جماعة من الممثلين المحترفين، وممثلى الدمى، بالإضافة إلى مشاركة بعض الفنانين السينمائيين ولاعبى السيرك والموسيقيين والراقصين. وقد أنشئت الفرقة عام ١٩٩٢. كان أول عرض مسرحى لها هو «سام»، وهى مسرحية استلهمت حوادثها من حياة **صامويل بيكيت** وإبداعاته المسرحية. وقد لقى العرض المسرحى نجاحا كبيرا فى مهرجان «أدنبرج» عام ١٩٩٢. أما العرض المسرحى «لا اكويليبر» فيعتمد على رواية «إنسان الضحك» **لفيكتور هيجو**، ويستمد مادته كذلك من الفيلم الإيطالى ذائع الصيت «لاستراداد» للمخرج السينمائى العبقرى الراحل **فيدريكو فيللينى**. وتدور رؤية العرض حول ذلك الصبى الضاحك إلى الأبد، الذى عشق فتاة عمياء - ترى روحه الداخلية. ولأنه يريد منها أن تعجب به، فإنه يتغير ليغدو قاسيا قسوة غبية تقهر الفتاة، بعد أن يرغمها - بواسطة الحيلة - على أن تستعيد بصرها، كى ترى بعيونها المستعادة قساوة هذا العالم الذى تحيا فيه بحضارته الشائهة.

وقد شاركت بولندا كذلك فى هذا المهرجان بفرقتها المسرحية «بيرفورمار» وهى مجموعة من الفنانين الموسيقيين الجوالين والفنانين التشكيليين والراقصين. وقدمت هذه الفرقة أول أعمالها فى نادى «الجاز» - [كوش] بمدينة زاموشيث البولندية عام ١٩٨٣. وجوهر عروض هذه الفرقة هو الوقوف بالمرصاد ضد أطر المسرح التقليدى بواسطة لقطها للأدب من مكونات عروضها المسرحية والتخلص بشكل نهائى من فنون الإخراج والسينوغرافيا الثابتة. إن العرض المسرحى الذى قدمته الفرقة تحت عنوان «أمريتا» هو كتابة الأحداث المسرحية التى تحدث بشكل متسق مع ما يحدث فعليا فوق الخشبة. و«أمريتا» عرض مسرحى يقوم بتثبيت الإيماءات ورصدها، وتوثيق لفن الجرافيك المتخلق من أجساد الممثلين التى تستثيرها الموسيقى فى أثناء تحلّق الأحداث المسرحية وتواليها.



أصدقاء إبداع

الشعر

حمل إلينا بريد هذا الشهر مجموعة من المقترحات الجديدة لأصدقائنا الشعراء والأدباء، فضلا عن الآراء الجادة التي لم تخل من نقد مثمر لبعض مواد الأعداد السابقة، ونحن نشكر جميع أصحاب هذه الآراء والمقترحات على إخلاصهم وجديتهم وحسن متابعتهم، وإن كنا لا نوافقهم على بعض ماقدموه من أفكار، خاصة فكرة تخصيص مساحة لشعر العامية المصرية، لأنها مهمة تضطلع بها مشكورة مجلات مصرية أخرى غير (إبداع)، أما المقترح الخاص بإتاحة مساحة أكبر لشعر التسعينيات؛ فإن تنفيذه يعنى الانحياز إلى مراحل زمنية فى الشعر، وهو انحياز مرفوض، لأن الانحياز الحقيقى ينبغى أن يكون للشعر الجيد وحده، سواء كان صاحبه من جيل الشباب أو جيل الكهول، ومع ذلك فقد قدمت (إبداع) ملف عن آخر أجيال الشعر المصرى الآن فى عدد يوليو من هذا العام، فضلا عن آحاد القصائد التى تنشر من عدد إلى آخر للمتميزين من هذا الجيل.. ونترك المساحة الآن لديوان الأصدقاء الذى يشتمل على مجموعة من إبداعات الشعراء، ممن نرجو لهم أن يواصلوا إبداعاتهم بمزيد من التجويد والإحكام لنستطيع أن نجد نصوصهم قريبا فى متن المجلة.

●

إلى الشاعر: محمود درويش

شعر: محمد عبد الوهاب ـ القاهرة

الشعر ـ قطعا ـ لا يموتْ
فاركبْ على الأهوالِ لا تسلِّمْ قيادكَ للطغاةْ
يا مَنْ تسرمد فى الحروفْ
جُزْ وارتقِ السبعَ الطباقَ، ولا تُسَلِّمْ للظروفْ

*

حين انفلتَّ، حملتَ ما ناءتْ بفحواهَا الجبالْ
لكنَّ صبركَ عِيلَ فانفرطتْ بكلِّ الأرضِ دقاتُ الفؤادْ
فطفقتَ تخصفُ ـ ثائرا ـ كلَّ الأمانى الغائباتِ لتنزعَ المجدَ السليبْ
وفردتَ فى الرِّيح انتباهَك، وانشغالك بالحبيبْ
وأقمتَ حَرْفَكَ سُلَّما نحوَ الأملْ
هوَ رَايةٌ كالمئذنةْ
فارفعْ حروفكَ كىْ تُقيمَ شعائرَ اللامستحيلْ

*

هذا زمانُ السِّيرك، قد سادَ الحواةُ به، وساد مُهرجونْ
فألقِ القصيدةَ إنها التمساحُ يلقفُ ـ ماحيًا ـ كلَّ الّذى قد يأفكونْ
وارو الترابَ لكىْ يعودَ مُسبِّحاً

حتَّى يَحلّوا خيمةَ السِّيركِ العقيمْ
فترى البراعمُ بسمةَ الشمسِ الحنون

*

إنّي أُبرّئُ ساحتَكْ
مِنَ أنْ تكونَ مع الّذينَ يُتاجرونَ بِدَمِ الشهيدْ
فابدأ (الطابورَ) وحْدَكْ
سيقوم خلفكَ مَنْ سيتلونَ النّشيدْ

●

ختـــام

شعر: عبد الرحيم الماسخ ـ سوهاج

لَيْلُ تَفَتّقَ فى دَمى
والرِّيحُ تَصْفَعُنى ببابٍ كان مفتوحًا ويَعْرِفُنى،
وكُنْتُ أُغيظُهُ
لَمّا يُناديْنى.. واتُركُهُ...
شتاءٌ طالعٌ ـ مِن هَمْهَمات الشمسِ،
مِن فَوْح الأزاهَرِ،
مِن ترانيْمِ البلابلِ،
مِن تسابيحَ النّسيم ـ
يُقيمُ فى جَسَدِى شعائرهُ ويَحْرُثُ فى العظام؛
كما أنا أبدو... وداخلِيَ ارتعاشاتُ الظّلام،
تزفُّ مشْيَتَهُ: دخَانًا فى عيونِ الوقت؛
لا صَمْتى يُوَاسيْنى، ولا تَصْخَابُ مَوْتى زاحفا
فوق اختلاجاتِ الحنين؛
أنا هُنا وحدِى أموتُ على شفا قبرٍ؛
لَعَلَّ الرِّيحَ يوماً ما تُذَكِّرُنى برَمْلِ السَّتْرِ؛
يمحو قَلْقلاتِ الناسِ مِن صَدْرِى إذا مَرُّوا فقالوا: كان،
... هان....
الوقتُ يجمعُ ظلَّهُ
والعُزْلَةُ الأبديّةُ ارْتَدَت الخَرابَ؛
وانتَ انتَ قَفَزْتَ فى بَحْرٍ/ سماءٍ؛ حُوْتٌ ابْتَلَعَ الطّريقَ؛
ففارَقَ الصِّدْقُ الصّديقَ؛
ومَزّق الوَعْدُ ابتهاجَ عطائه فى دهْشَةِ الأوهام؛
انتَ تنامُ صَحْوَكَ أم يَنامُكَ؟،
لن تُجابَ فلا تَسَلْ
حان الأجَلْ!!!

●

الغرف السوداء

شعر: فاطمة التيتون ـ البحرين

ـ ١ ـ

كنت ساكتب عن أمى، وجدرانها الليلكية،
عن بيتنا الواسع الضيق، ووردة الأخوة،
عن الأترنجات، والعصافير المحبوسة فى السقوف،

عن أولادها المقتولة.

لكنْ أحلامى المذبوحةُ تذكرنى، وتصوغ لنا وترى
المكسور، تهيِّئنا جثثاً أبكيها.

هل استطيع الكشف عن صلاتى؟ أكتب عن مقتلى؟
أرسم وجه الخفاش على ظهرى؟

ـ ٢ ـ

حبيبتى، منذ رأيت وجه الصبح وأنت هنا،
تتوردين فى أركان الربيع، تنامين ليلة، وكل الليالى
تشتاقين، منذ اربعين سنة أشتاق لشذى
عيدك وأهرول ناحية السلالم كى أقتات
من رؤاك وأنقش على فساتينى فرحتك،
لكنْ ظلمة وجهك تردنى، أعود لكهفى، لمرارة
كتبى وحقيبتى، أمضى للمدارس، أقرأ الجنائز
التى لا تنتهى.
أحبك دائمًا، لكنّ الليل بيننا، وجثث الاغانى
تدور على جدران الهمّ فى الغرف السوداء.

ـ ٣ ـ

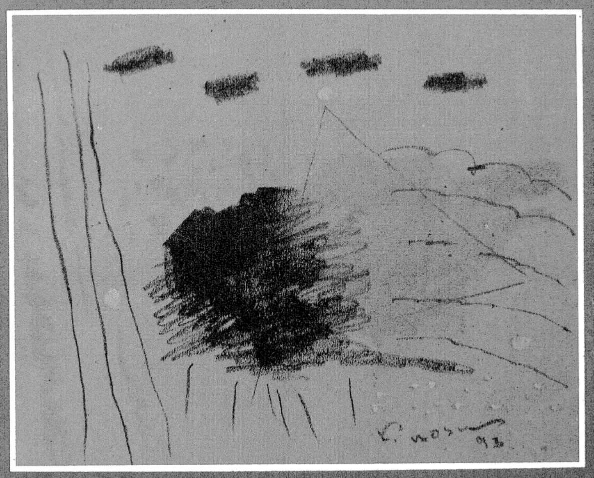
لا أعرف فى وطنى إلا كلمة، تشبه وجه الهمّ،
وتنشر رائحة الأكفان،
ومن أمى لا أعرف إلا مرآة سوداء، تمحو صفو الورد،
وعنقود الأحلام.
لم أعرفْ فى الصيف غناء الماء، فى الصمت مرايا
تعرف أنى أبكى.
إذًا يا خيول انْصفِّى، يا وجهنا المتألق بالأفراح تعال.

●

صراع

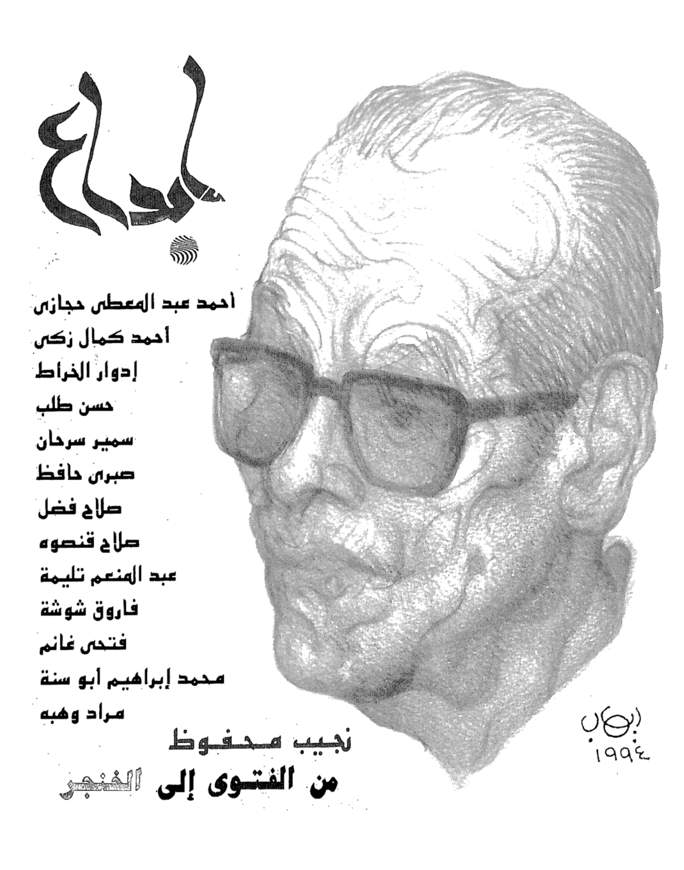
شعر: عزة حجاج ـ القاهرة

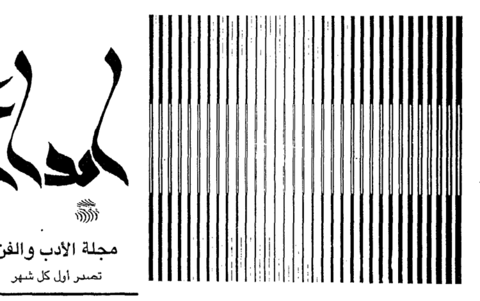
فراغٌ يحتوى فراغاً
نهارٌ محروق بتيجانِ الوحشة
ثلجٌ يغسلُ حزنَ الليل
دموعٌ تحاول العبثَ فى الطرقاتِ
تعمدَتْ الاختناق
سعدت بوهمها المنساب
فاحتواها الضباب
عرقٌ ينسابُ من فروعِ شجرةٍ
يبللَ فروعها
أملا فى البقاء
بركانٌ مخنوقٌ
خامدٌ فى صدر البحرِ
لكنَّه يعشق الانفجار
متى تأتى ساعة الانطلاقِ
وشعاعُ وهم ينيرُ النارِ؟
أيوم ميلادى؟
أم ليلة غفلَ عنها القدر؟!



من أعمال الفنان فاروق حسنى فى معرضه الأخير بمجمع الفنون بالزمالك

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب


إبداع
أحمد عبد المعطى حجازى
أحمد كمال زكى
إدوار الخراط
حسن طلب
سمير سرحان
صبرى حافظ
صلاح فضل
صلاح قنصوه
عبد المنعم تليمة
فاروق شوشة
فتحى غانم
محمد إبراهيم أبو سنة
مراد وهبه
نجيب محفوظ
من الفتوى إلى الخنجر
١٩٩٤



مجلة الأدب والفن

تصدر أول كل شهر

رئيس مجلس الإدارة

سمير سرحان

رئيس التحرير

أحمد عبد المعطى حجازى

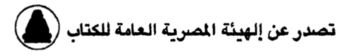
نائب رئيس التحرير

حسن طلب

المشرف الفنى

نجوى شلبى





تصدر عن إلهيئة المصرية العامة للكتاب

الأسعار خارج جمهورية مصر العربية :

سوريا ٦٠ ليرة ــ لبنان ٢,٢٥٠ ليرة ــ الأردن ١,٢٥٠ دينار ــ الكويت ٧٥٠ فلس ــ تونس ٣ دينارات ــ المغرب ٣٠ درهما ــ البحرين ١,٢٠٠ دينار ــ الدوحة ١٢ ريالا ــ ابو ظبى ١٢ درهما ــ دبى ١٢ درهما ــ مسقط ١٢ درهما .

الاشتراكات من الداخل :

عن سنة (١٢ عددا) ١٨ جنيهاً مصرياً شاملاً البريد .

وترسل الاشتراكات بحوالة بريدية حكومية أو شيك باسم الهيئة المصرية العامة للكتاب (مجلة إبداع) .

الاشتراكات من الخارج :

عن سنة (١٢ عددا) ٢١ دولاراً للأفراد ٤٣,٠ دولاراً للهيئات مضافاً إليها مصاريف البريد . البلاد العربية ما يعادل ٦ دولارات ، وامريكا وأوروبا ١٨ دولاراً .

المراسلات والاشتراكات على العنوان التالى :

مجلة إبداع ٢٧ شارع عبد الخالق ثروت ــ الدور الخامس ــ ص : ب ٦٢٦ ــ تليفون : ٢٩٣٨٦٩١ القاهرة . فاكسيميل : ٧٥٤٢١٣ .

الثمن : واحد ونصف جنيه .



هـذا العـدد

السنة الثانية عشرة ● نوفمبر ١٩٩٤م ● جمادى الأولى ١٤١٥هـ

أحمد عبد المعطى حجازى

نجيب محفوظ



الساعة الخامسة مساءً!

كانت الساعةُ الخامسه

والمدينةُ غائبةٌ بين قيلولةٍ ومساءٍ،

مخدرةٌ بشذًى يتصاعد من شجرٍ دائخٍ

جاثمٍ كطيورٍ خرافيةٍ فوق ضِفَّتَي النهرِ،

ينفث فيه هواجسَه الهاجسه

كانت الساعةُ الخامسه

والمدينةُ منفيةٌ في مدائنَ أخرى،

معذبةٌ بحنينٍ إلى فرحٍ هاربٍ

وهزائمَ تعتادها كالكوابيسِ،

تنعَبُ فى حدقاتِ العيونِ،
كما ينعب البومُ فى الشُّرَفِ الدارسه

كانت الساعةُ الخامسه
والمدينةُ مهجورةٌ
ما عدا رجلاً طاعناً فى الثمانينَ،
ليس له أن يغيبَ،
ولا أن يموتَ،
يواصل تجوالَهُ فى شوارعِها البائسه

كانت الساعةُ الخامسه
هبطت غيمةٌ من غبارٍ كثيفٍ،
وندَّت على غفلةٍ صرخةٌ يائسه

كانت الساعةُ الخامسه
أنفذ الوحشُ فى عنقِ الشيخِ مُديتَهُ
ومضى عاوياً
يتشمَّمُ ريحَ فريستِهِ
ويعضّ بأنيابِهِ الضارسه!

أى ليلٍ من الضفَّتَينْ يداهمنا موجه الهمجىُّ،

كأناً يداهمنا مغربانْ

مُدلهمَّانِ ينطبقان علينا،

ويرتطمان كما ارتطم الجَبَلانْ

ظلماتٌ تفيض على دورنا وحدائقنا

وتُلطِّخ أوجُهَناَ

وتصير شراباً لنا، وطعاما

إذا ما قرأنا قرأنا ظلاما

وإن نستمعْ، فالظلام له السيف والصولجانْ

يشير بألف يدٍ،

ويقول بألف لسانْ!

أىُّ عاصفةٍ من عصورٍ بدائيةٍ

تتخطَّفُنا بمناقير مسنونةٍ من حديد،

وأجنحةٍ من لَظًَ ودخانْ

وأبالسةٍ قذفتنا الصحارى بهم

يدَّعون النبوةَ فينا،

ويستمطرون لنا الخوف والجوعَ،

فالماءُ يأتى سرابا

ولا تعد الأرضُ إلا وعودًا كذابا

عناقيدنا فَنِيتْ، والثعالبُ جاعت فصارت ذئابا
وتلك نواطيرنا لم تزل بعدُ نائمةً
ولقد بلغ الامرُ حدَّ الهوانْ!

وها أنتَ وحدكَ،
يا أيها الشاهدُ الفذُّ تخترق الظلمةَ الدامسه
عاريًا، ناحلاً،
لا تنوءُ بما حملت كتفاكَ،
ولا تشتكي لعصاكَ،
من الطعناتِ الخسيسةِ والأوجه الفظّة العابسه
بل تجود على الطرقاتِ بما عتّق الدهرُ والفكرُ من طيبّات دماك
تدق بها فوق أبوابنا المغلقاتِ
لنصحو في الساعةِ الخامسة!

فانهضي الآن يا مصر! إن كنت ناهضَةً
ولك الشمسُ مركبةٌ، والزمانُ حصانْ
أو فإن ظلّت هامدةً
فغدًا لن يجيءَ، ولن يشرقَ الكوكبانْ!

فـاروق شـوشـة

نجيب محفوظ



الذبح والسكين

فى البدء كان الذبح والسكينْ!
فهل تحسستْ عروق الرقبة؟
وهل تعقبت دماءً فى الثرى منسكبة
وخافقاً منسحقاً..
ينساب كالبخار صاعداً من الوتين؟
وخيط ماءٍ من بكاء الروح
من تململ الشجونِ
فى الفرائص المشتبكة!
القشرة التى ظلت تخالس الوجوه ساعةً من الزمان
سرعان ما تشققت..
وانحسر النقاب
فجلجلت شريعة الذئابْ
وانطفأ السلام فى العيونْ!

يا أيها الشيخ الذى تئوده خطاه
الطعنة التى تخيرتك عمدتك بالدماء
وجمعت أنفاسنا المذعورة المضطربة
وشملنا البديد فى مأدب الكلام!
يا أيها الشيخ الذى تحمله عصاه
اى ظلام قابع يشقه ضياك؟
وأى عطر نافذ ينثره شذاك؟
وأى فصل فى رواية الحياة
لم يزل هناك
الدرب مثلما عرفت
لا تظنه اشتبه
ومثلما وصفت
من سواك يعرف الداء المقيم
ملء النفوس الخربة
ومن سواك يسترد الآن وجهه المضيءَ
من بين أكوام الوجوه الكذبة
منارةً
لا تشحُب الحروف عندها
أو تلتبس
فلم يعد يجدى تسكع على الضفاف
ولا تمسح فى حائط المبكى ولغوه المبين
ولا انتظار البركات فى أكف الطيبين الحالمين
فمنذ غاب الوحى عن سمائنا
وانبتَّ حبله المتين

ما عاد يجدى أن يقال:
اشتعل الغاب
وعربد الجنون!

هل نحن ذابحوه؟
نحن المنافقين والأوغاد واللصوص
والقابعين فى رهان الخلط والتخليط،
يفتون
ويعبثون
والمارقين فى دهاليز الكلام
أو مباخر النصوص
والباحثين عن شريحة من جثة الوطن
ليصنعوا وليمة الذئاب
لعلها أن تشبع البطون!
والصامتين..
لم ينافحوا..
ولم يحركوا السكون..
لكنهم بدورهم، يراهنون!
......
فى البدء
كان الذبح والسكين
وفى الختام،
كلنا المضرج الطعين!

حسن طلب

نجيب محفوظ



كنتَ وحيداً فى العربة

كنتَ وحيدًا فى العَربَةْ
حينَ تخلَّفَ سائقُها عنكَ وعنها
فوقَ طريقٍ مُوحِلَةٍ
بينَ عمائرَ آيلةٍ
وصروحٍ خربَةْ
وعلى الجنبيْنِ حشودٌ سودٌ
لرجالٍ بوجوهٍ حائلةٍ
ونساءٍ مُنْتقِبَةْ
من سلَّطَ هذا السرطانَ عليكَ؟
ومن اخْلَى ما بين المديةِ والرقَبَةْ؟
فتوى الشيخ ابنِ الشيخِ ابن أخى الشيخْ!
أم تحريضُ سماسرةِ الكَتَبَةْ؟!
ممَّن ركبوا أُولى موجاتِ الطوفانِ
ولاذوا ببلاطِ الملكِ النعمانْ
وعلى هضبَةْ

جلسُوا يتمنَّوْنَ لمصْرَ الغرقَ،
فيومَ النكسةِ صلى شيخٌ ركعةَ شكرٍ لِلَّهِ
ويومَ الطعنةِ أخرج شيخٌ صدقةْ
من حُرِّ ريالاتِ النِّفطِ ودولاراتِ الأمريكانِ
وَجفَّفَ شيخٌ عرقَهْ

والأمةُ - تلك العاقر - إن وَلَدتْ
فشيوخٌ أنابيبَ
مُسوخٌ وغرابيبُ
بمصاحفَ جاهزةِ التفسيرِ
وميكروفوناتٍ ومحاريبَ
وأشداقٍ تتبْرطَمُ بالخطبِ الشُّبقةْ

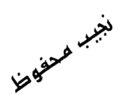
والدولةُ - تلك القاصرُ
- تفتكُ بالحشراتِ نهارًا
وتعودُ إذا جَنَّ الليلُ فتحتضنُ اليرقةْ
لتداهِمَنا في الصبحِ عقولٌ نافقةٌ
وجلودٌ دَبِقَهْ
في الصُّحفِ السيارةِ أقلامٌ بلِحًى وجلابيبَ
وفي التلفزيونِ غرابيبُ ومرتزِقَةْ
في الجامعةِ وفي الجامعِ
في المدرسةِ وفي المحكمةِ وفي المصنعِ
في مجلسِ نوابِ الشعبِ...

لكمْ يا مصرُ بُليتِ بأجيالِ أُولِي الأمرِ الحمقَى
والأبناءِ العققَةْ
من أدنى طَبقَةْ
حتى أعلى طَبقَةْ

مازلتَ وحيدًا فى العَرَبَةْ
حينَ تخلَّى سائقُها عنكَ وعنَّا
وحواليك حشودٌ سودٌ تصرخُ بالويلِ
تُلوِّحُ بالحربةِ والدرقَةْ
مازلتَ وحيدًا...
لا تملكُ غيرَ عصاكَ
وغيرَ القلمِ الغاضبِ
والورَقَةْ



فتحى غانم



نجيب محفوظ.. وإبليس!



الشبهات لها بداية، فكل الجرائم بدأت بإبليس الذى وضع أساسها وأرسى قواعدها، لتتكرر نماذجها حتى يومنا هذا. ولن تكون محاولة اغتيال نجيب محفوظ آخرها!

يقول الإمام أبوالفتح محمد بن عبدالكريم الشهرستانى المتوفى سنة ٥٤٨هـ فى كتابه الملل والنحل أن أول شبهة وقعت فى الخليقة، شبهة إبليس لعنه الله، ومصدرها استبداده بالرأى فى مقابلة النص واختياره الهوى فى معارضة الأمر واستكباره... على آدم عليه السلام. فكان امتناع إبليس بعد أن أمره الله عزوجل بالسجود لآدم.

منذ ذلك اليوم وناس يستبدون بالرأى، وناس يختارون الهوى، وناس يستكبرون!

استكبر إبليس فظن أنه أقرب إلى رب العرش، وأنه مخلوق من نار وآدم مخلوق من صلصال، واستبد برأيه أن النار خير من الصلصال. فعصى ربه قائلاً: «لا أسجد إلا لك» وسجل التوراة عصيان إبليس، وسجلته الأناجيل وأوضح القرآن وأبان. أعلنت الكتب للناس أن إبليس يعصى أمر ربه.

قال إبليس كيف أسجد لهذا الذى خلقته من طين.

وقال: من سمع همس إبليس وسار على نهجه. كيف يرتفع نجيب محفوظ فى منارة الأدب والحكمة وأنا أكثر منه علماً وأدباً وحكمة. وقال إبليس أنا أقرب إلى ربى. وقال الذى همس له إبليس أنا أكثر تقى وقرباً إلى ربى.

وكما رفض إبليس السجود لآدم. أصدر الذى همس له إبليس أوامره بقتل نجيب محفوظ. إبليس من نار وآدم من طين والذى همس له إبليس له عقل يحميه بنار مهلكة، ونجيب محفوظ آدمى من طين له عقل يحميه بالقلم..

إنها المعركة بين النار والقلم. نار إبليس وقلم نجيب!

يختال إبليس ويفاخر ويتساءل إذا كانت بينه وبين آدم خصومة فلم سلّطَه رب العرش على أولاد آدم.

يسأل إبليس ربه. لماذا أراهم من حيث لا يروننى، تؤثر فيهم وسوستى ولا يؤثر ما عندهم من حول وقوة وحكمة. لماذا لم تتركهم بفطرتهم سامعين مطيعين؟

وبعد أن ألقى إبليس أسئلته سأل ربه: «أنظرنى إلى يوم يبعثون» قال تعالى: «إنك من المنظرين إلى يوم الوقت المعلوم».

بعدها مضى إبليس يردد سؤاله: «ما الحكمة فى ذلك. لو كان أهلكنى فى الحال لاستراح آدم والخلق وما بقى شر ما فى العالم. أليس بقاء العالم على نظام الخير خيرا من امتزاجه بالشر.

ما زال إبليس يهمس ويوسوس. فيصدقه مغرورون أنهم ـ مثل إبليس ـ الأفضل والأقرب، وأنهم أصحاب الرئاسة والإمارة يعجبهم أن إبليس عند سؤاله: «ما منعك أن لا تسجد إذ أمرتك» أجاب: «أنا خير منه» وها هو المتأخر من ذرية إبليس يقول كما قال المتقدم عن نجيب محفوظ: «أنا خير من هذا الذى هو مهين».

يقول الإمام الشهرستانى إن العبادات تختلف والطرق تتباين إلا أنها بالنسبة لأنواع الضلالات كالبذور ترجع جملتها إلى إنكار الأمر بعد الاعتراف بالحق.. إلى الجنوح إلى الهوى فى مقابلة النص.

والذين جادلوا نوحا وهودا وصالحا وإبراهيم ولوطا وشعيبا وموسى وعيسى ومحمداً صلوات الله عليهم أجمعين كلهم نسجوا على منوال اللعين الأول إبليس. يرفضون التكليف كما رفض إبليس السجود لآدم، ثم يدفعونه عن أنفسهم.

رفض السجود لآدم.

رفض احترام رأى لبنى آدم!

ثم إصدار الأحكام كما لو كان الواحد منهم هو الخالق.

أو إصدار الأحكام كما لو كان المخلوق قادرا على أن يفرض مشيئته على الخالق.

يأمر باغتيال نجيب محفوظ ومشيئة الرحمن أن نجيبا محفوظ !

يحكى أن شابا يافعا طعن نجيب محفوظ بنصل غرسه فى رقبته.

ويقول الرواة: أن نجيب أمسك بالنصل بيده وقدمه إلى الشاب قائلا:

ـ أنت وهذا النصل سواء ـ عد إليهم واعطهم النصل واسترد روحك.

وقال نجيب للشاب:

ـ عندما تدرك أنك لا تستطيع أن تزهق روح إنسان.. تعرف أنك استرددت روحك.

وقال نجيب للشاب:

ـ قل لهم: «اطلبوا المغفرة.. وإلا فأنتم معه.

فسأل الشاب واجما

ـ مع من؟

قال نجيب للشاب

ـ معه.. من المنظرين.



إدوار الخراط



الطعنة والسكين



هذه الطعنة فى عنق **نجيب محفوظ** تطلق النذير ـ بصمتها، وشراستها، وخستها ـ إلى كل المثقفين والمفكرين، والمبدعين، بل إلى الناس كافة، فى البلاد العربية كلها، أن يقفوا إلى جانب حرية الفكر. وحرية التعبير، وضد مصادرة الفن، وإقامة العقبات فى سبيله، وتعويق وصوله.

هذه الطعنة تحفزنا ـ بكل ما تجره من الم ـ إلى أن نؤكد من جديد، كم مرة نؤكد، ولن نملّ أبدًا من أن نؤكد، كل مرة، بكل حرارة الإيمان، إن الرد الوحيد الممكن على الفكر هو الفكر وحده، وليس السكين فى العنق، وأنه لا يمكن (ولا يمكن أن نقبل) أن يكون الحوار إلا بالحوار، والحجة إلا بإقامة الحجة وحدها، والفنّ إلا بالتقييم والبصر والإضاءة، لا بالمنع، ولا بالحجب، ولا بالتكفير، لا بأخلاق المسدس، ولا بتفجير الديناميت فى الأبرياء العابرين أو فى المفكرين والفنانين على السواء.

هذه الطعنة تذكرنا ـ هل نحن بحاجة بعد إلى التذكير؟ ـ إنه لا يمكن أن يكون هناك تردد أو مهادنةً فى الموقف الذى علينا أن نتخذه جميعاً ـ أيا كانت اتجاهاتنا الفكرية أو السياسية أو العقيدية التى يجب أن نحرص على حريتها وحمايتها حرصنا على حياتنا نفسها، بل أكثر من حرصنا على حياتنا، الموقف الحاسم ضد العنف، ضد التصفية الجسدية، ضد الاعتداء الإجرامى ـ سواء كان سافراً شرسا أم ناعماً متميعاً ـ على حرية الإبداع.

هذه الطعنة تدعونا من جديد ـ وكم دُعينا، وكم لبينا الدعوة، وكم سيكون علينا أن نلبي ـ إلى التصدى بكل ما يسعنا من حزم لقوى الظلام والعدوان التى أصبحت اليوم معروفة جلية مهما تخفت تحت أقنعة شعارات دينية مضَلِّلة ـ أو مضَلَّلة لا يهم ـ لا صلة بين ما تدعى وبين الجرائم البشعة التى تقترفها هذه القوى، آخرها هذه الجريمة ضد شيخ جليل مريض طاعن فى السن هو مثال التسامح والاعتدال ونموذج الدأب فى العمل الجاد، وقدوة لا نكران لها فى التواضع وكرم القلب.

هذه الطعنة ـ التى تأتى بعد طعنات كثر ـ تؤرقنا (أو لابد أن تؤرقنا) فلا مجال بيننا الآن، ولم يكن مجال قط، ولا مهادنة ولا صمت على هذه القوى التى تسعى إلى إرهابنا وتكميمنا وإهدار حرياتنا التى هى أغلى من حياتنا نفسها.

ها هى ذى مصر ـ صفوتها وعامتها ـ قد قالت لا للسكين.. فهل **تعمل** ولا **تكتفى** بالقول؟

هذه السكين أكدت ـ بدم شيخ جليل محبوب وكاتب كبير رقيق البنية وإن كان جهير الصوت ـ أنه على رغم كل المحن، وكل الضغوط، كل المهادنات من مؤسسات معنية نافذة الكلمة، وكل تواطؤ من أجهزة إعلامية قوية الوطأة، على رغم ذلك كله فإن إيماننا راسخ لا يتزعزع بقيم الاحتكام إلى العقل، قيم الحرية، والديمقراطية.

هذه السكين الجارحة حتى النخاع توطد عزمنا على التصدى لقوى التتار الجدد الذين يهدفون إلى «تدمير الأوطان والأديان» كما قال بحق بيان المثقفين، وإلى فرض سيطرة الاستبداد الغاشم، بالقوة السافرة وبالتعصب الذميم، وإلى القضاء على معانى الجمال والفن وروح الشعر فى حياتنا.

هذه الطعنة الغائرة فى عنق الرجل السمح، وفى قلب مصر كلها، قد سددتها أيدٍ كثيرة ـ كما قال الصديق بهاء طاهر ـ وسكتنا عنها ـ أو على الأقل «**لم نقف أمامها كما يجب**»: نظام تعليمى معطوب، كتاب وإعلاميون مرتزقة يرمون المثقفون بالزراية والتحفيز وتُهم الإلحاد والكفر لمجرد الاختلاف فى الرأى أو الرؤية، صحافة تدعم الإرهاب ـ وجرائمه ـ بالفعل وإن «استنكرته» ـ وما زالت ـ بالقول الغائر الغائم، تهلل «**لجماعات الذبح فى الجزائر ونظم الظلام فى إيران والسودان**»، طعنة سددتها «**صحافة الحكومة، وإذاعتها وتليفزيوناتها التى غاب عنها العقل فراحت تتخبط وتدافع حينا عن الاستنارة.. وراحت فى جانب آخر تدك أساس الدولة المدنية بما تنشره وتذيعه من مفاهيم متخلفة عن الدين ومن دفاع مجيد عن الدولة الدينية بأقلام وأصوات عالية**»، طعنة سددتها فتاوى استباحة دم **فرج فودة** وقرارات سحب كتبه من السوق «تملقاً لفتاوى الإرهاب ومن وراءها»، طعنة سددها لصوص الفساد والمجرمون فى حق الوطن ودعاة اليأس والتثبيط، والواغلون فى دم الناس والمنتفخون بالثروات الحرام على حساب رزق الناس الشحيح، نعم يا عزيزى بهاء، أنا معك، كلنا معك: «**طعن نجيب محفوظ المتكلمون بالباطل والساكتون عن الباطل**» المصور العدد ٣٦٥٤ فى ٢١ أكتوبر ١٩٩٤) ومقترفو الباطل الذين يعيثون فى الوطن فساداً.

وما أكبر حصافة **نجيب محفوظ**، هذا الكاتب المهموم بقضايا وطنه، هذا الشيخ المطعون فى عنقه، عندما قال، كما نقل عنه **يوسف القعيد** (المصور العدد نفسه):

«أخشى أن يكون المجتمع كله قد خسر الحرب، لقد جرى توسيع المرجعية الدينية بصورة لم تحدث من قبل، انظروا إلى أى مثقف وحجم حديثه عن الدين وجعله ركنا من أركان السلوك اليومى، هذا رغم أن الإرهاب الراهن لا علاقة له بالإسلام، إلا أننا انزلقنا جميعاً إلى أرضهم ونخوض المعركة وفقاً لشروطهم هم. وذلك هو الخطر الأول» .

ولكن لا، يا شيخنا الكبير، لم نخسر «الحرب» بعد، ولن نخسرها؛ صفوة عقل مصر، وأهل الرأى المستنير كلهم عقدوا العزم على أن ينقذوا الوطن من حملة السكاكين ومفجرى الديناميت، الزاعقين ليل ونهار فى الميكروفونات والكاسيتات، والصارخين بلا انقطاع عما يسمونه «عورات» النساء وما يزعمون من «مؤامرات العلمانيين والصليبيين» والضاربين بالفتاوى الباطلة، والراجعين بنا إلى عالم الجن والعفاريت والظلمات.

هل تقول، ما أعجب تصاريف الأقدار؟ أم هل نقول، على الأصح، أننا نصنع أقدارنا بأنفسنا؟

فى يناير ١٩٦٣ (بمناسبة الاحتفال بالعيد الخمسين لميلاد نجيب محفوظ) كتبت فى مجلة «المجلة» أتساءل: «**ما سر هذه المصادفات الغريبة التى تقع فى كل روايات نجيب محفوظ موقع القضاء الذى لا يرد؟ هى مصادفات مرسومة، دقيقة التصميم، محكمة الوقع، بل هى ليست بالأحداث العرضية العفوية، كانى بها تنتظم فى سلك منطق ما ـ قد يبدو لأول وهلة مجافياً لقواعد المنطق ـ لكنها تنزل كالضربات المحتومة... شىء ما فى أعمال هذا الكاتب تقتضى هذه الحتمية الصارمة المفروضة على كل شىء فى عالمه.. هذه القدرية الغريبة العميقة الجذور هى أولى قسمات فن نجيب محفوظ**..» الخ..

شاقنى أن أقرأ يوم الأربعاء الماضى أننا متفقان، أنا والصديق الناقد الكبير **محمود أمين العالم** ـ فى رؤية هذه القدرية، لا فى أعمال **نجيب محفوظ** الروائية فحسب، بل فى سلسلة المصادفات التى أحاطت بفاجعة طعنه بالسكين ثم حكمت نجاته من الطعنة، كل ملابسات الحادث، تصرفات القائمين بمختلف الأدوار فيه، كأنما تحكمها قدرية، أو حتمية المصادفات، ولكنها ـ أيضاً وهو الأهم ـ محكومة باختيارات حُرة وعقلانية فى الأساس هى التى أنقذت حياة الرجل.

هذه السكين فى عنق **نجيب محفوظ** مغروسة فى عنقى شخصياً. أحس عمق جرحها لا فى العنق فقط بل فى صميم القلب.

هى أيضاً مغروسة فى عنق كل مثقف، كل مفكر، كل فنان لا فى مصر فقط، بل فى طول البلاد العربية وعرضها. كلهم مطعونون، ولكن الأهم والأساسى هنا أنهم كلهم، بلا استثناء يحملون مسئولية هذه الجريمة، كلهم، كلنا.

علينا جميعاً أن نعرف كيف ننزع هذه السكين من أعناقنا. مسئوليتنا هنا ليست محل تردد ولا مراوغة، ولا سكوت. لا، بالكلمة، بالفن، وبالفعل، لا لقوى الظلام المستشرية فى بلادنا، والتى تدعمها نظم حاكمة ومؤسسات غاشمة وأجهزة متردية، بحسن نية أو عن عمد، سواء.

يجب أن نستأصل شأفة هذه القوى الظلامية، ليس فقط بالأساليب الأمنية (ماذا يمكن أن تفعل مع مجرم فاشستى يطعنك إلا أن تستعين بهذه الأساليب) ولكن ما أشد تصور هذه الأساليب، فى النهاية، لأن الأساليب الأكثر جذرية هى التى تقع على المستوى الاجتماعى، والسياسى، والاقتصادى، والثقافى.

السكين لا تنتزع من أعناقنا، الطعنة لا شفاء لها إلا بالعمل، دون مهادنة، وبكل ما نملك من جهد، على إعادة إرساء وطن يشرق فيه نور العقل، وترسخ فيه قيم مدنية حضارية حقاً ـ على صعيد الدولة وعلى صعيد المجتمع سواء ـ وتسود فيه السماحة، واحترام الحوار، ويقوم، حقاً، على الحرية، والعدالة، والكرامة الإنسانية.



عبد المنعم تليمة

محاولة قتل وإرادة إحياء



لم تكن محاولة اغتيال نجيب محفوظ فردية فريدة، إنما كانت واقعة من واقعات وحادثة من حادثات. ولم تعد العوامل الفاعلة المنتجة لهذه الواقعات والحادثات مجهولة: مأزق تاريخي تعيشه بلادنا يجد تجلياته السوداء في كل مناحي حياتنا. ويرد ذوو البصائر المأزق إلى جملة من االعوامل - بعضها أصول والآخر فروع، بعضها جذور والآخر ثمرات بعضها أسباب والآخر نتائج - اجتمعت معاً فعطلت نهضة مصر وانتهت بها إلى أن تكون مجتمعاً (مُعَوَّقاً) يملك إمكانات التقدم بيد أنها مهدرة ويملك أعضاء العمل بيد أنها شليلة مقيدة. ويرى ذوو البصائر أن المخرج من المأزق إنما يتبدى في التغيير العميق والإصلاح الشامل. إلى هنا والقول واضح البيان مضيء، ذلك أن الجميع يرون إعادة بناء الوطن على أسس جديدة، تضع السياسات وتحدد العلاقات وتحكم المعاملات وتصوغ الحقوق والواجبات. لكن الأمر يتعثر عندما تظهر مقولات تتناحر حول ما تسميه (أولويات): تذهب مقولة إلى أن الأولوية للإصلاح السياسي. والشأن عند أصحاب هذه المقولة أن دستوراً عصرياً جديداً وقوانين ضامنة للحريات الأساسية والسياسية خير سبيل إلى هزيمة التخلف وأقوم طريق إلى التقدم. وتذهب مقولة إلى أن الأولوية للإصلاح الاقتصادي. والشأن عند هؤلاء أن إعادة توزيع الثروة حسب مبادئ عادلة وتحرير العمل والإنتاج والسوق أساس صالح للإصلاح الشامل. وتذهب مقولة ثالثة إلى أن تأسيس بنية تعليمية عصرية قوية تعتد بالأصول التربوية الجديدة وتنهض على التأهيل والتدريب حسب نتائج العلم المعاصر

وتطبيقاته، طريق أول إلى البنية الاجتماعية المنشودة المتماسكة الساعية إلى النهوض والتقدم وربما أشرنا إلى مقولات أخر ومذاهب أخرى فى رؤية الأسس الجديدة التى نروم إقامة حياتنا عليها: فثمة من يرى الأساس الصالح فى التنوير، وثمة من يراه فى الإصلاح الدينى وثمة من يراه فى الإصلاح الأخلاقى...الخ. مرحى مرحى تحية لكل اجتهاد وسعادة بكل نظر. غير أن كاتب هذه السطور يرى أن كل مذهب من المذاهب السالفة الماثلة فى حياتنا العامة بعامةوفى حياتنا الفكرية بخاصة قد وقع على شىء من المأزق وغابت عنه أشياء واهتدى إلى وجد من المخرج وغامت لديه وجوه. يرى كاتب هذه السطور أن الأسس الجديدة لحياتنا فى الحال والاستقبال لابد أن تنهض على قاعدة واحدة عريضة مكينة هى الإصلاح الثقافى والإصلاح الثقافى أساس كل إصلاح، وهو قاعدة التغيير العميق والبناء الجديد. ذلك أن الإصلاح الثقافى ـ بمعناه الشامل الذى نقصد إليه هنا ـ يفسر تاريخ الجماعة ليحدد قانون ماضيها وليضئ حقيقة حاضرها وليستشرف أفق مستقبلها. إنه بهذا التفسير يصوغ هوية الجماعة ويبين دورها فى التاريخ البشرى، وهى بوعيها بهذا الدور تنهض بمبادرتها فى حاضرها ومستقبلها فى عالم اليوم وعالم الغد القريب والبعيد. والإصلاح الثقافى فى الشامل يخضع (البنية المفهومية) للبحث والنظر والمناقشة والدرس، لتصح المفهومات الأساسية فى الوجود البشرى (الكون، الوجود، الله، الحياة، الموت، الدين، الرسالة...الخ)، والمفهومات الأساسية فى النشاط البشرى (المجتمع، العمل، العلم، الفن، الفكر...الخ)، والمفهومات الأساسية فى العلاقات البشرية (الحكم، الدولة، السياسة، السلطة، الحق، الحرية، القانون، الأغلبية و الأقلية...الخ) والمفهومات الأساسية فى الحياة البشرية (الأسرة، الزواج، الحب، الجنس...الخ). والإصلاح الثقافى الشامل يهز (البنية الذهنية) الموروثة لدى الجماعة ويتصدى لعناصر التخلف بها بالنقد والتعديل والتقويم والتغيير، لتنتصب ناهضة معايير التجريب والبحث والتفكير والتعقيل. والإصلاح الثقافى الشامل يهز (بنية القيم) الموروثة لدى الجماعة، ويتصدى لعناصر التخلف بها بالنقد والتعديل والتقويم والتغيير، لتنتصب ناهضة قيم المواطنة والعمل المؤسسى والعمل المنتج والعمل العام. والعمل الثقافى الشامل يهز (بنية التجميد والتثبيت والمحافظة) الموروثة لدى الجماعة، ويتصدى لعناصرالتخلف بها بالنقد والتعديل والتقويم والتغيير، لتنتصب ناهضة قيم الكشف والتجديد والابتكار والإبداع. وخطة هذا الإصلاح الثقافى الشامل ـ كما يراها كاتب هذه السطور ـ إنما تنهض على محورين لازمين:

المحور الأول مؤسسى تنظيمى. مصر ـ باصطلاح عالم اليوم وعلمه ـ ليست بلداً متقدماً أى أنها لم تحصل من منجزات الثورة الثانية ـ الصناعية ـ ما يجعلها تؤسس عملها وإنتاجها على علم اليوم وتطبيقاته، وما يجعلها تؤسس نشاطها وحياتها على ما يقوم عليه المجتمع المتقدم فى خدماته وتنظيماته. كما أن مصر ـ بالاصطلاح أيضاً ـ ليست بلداً متخلفاً، أى أنها ليست بذاتها وصفاتها عاجزة عن أن تقيم مجتمعاً ناهضاً متقدماً، ولقد قطعت شوطاً غير منكور فى التاريخ الحديث ـ دعك من التاريخ القديم الخالد ـ فى هذا السبيل. إنما مصر ـ على الحقيقة ـ بلد (مُعَوَّقٌ)، يملك الإمكانات والثروات والكادرات التى تحله المحل العزيز فى عالم اليوم وتؤهله لدور المشارك المقتدر فى بناء العالم الجديد، بيد أن كل هذه الإمكانات والثروات والكادرات بين مهدر ومبدد ومهدد ومقيد. وآية الآيات فى هذا القول الأخير أن مصر ـ لأسباب جمة يمكن رصدها ودرسها فى غير هذا المقام، ولدينا فى هذا الرصد والدرس اجتهادات طيبة ـ قد فشلت فى

بناء مؤسسات المجتمع الحديث. إن المجتمع الحديث مجتمع مؤسسات. ونعني بالمؤسسة الوعاء القانوني التنظيمي الذي يصوغ وظائف العمل العام وغاياته وينظم اداء هذا العمل وآلياته، حكومياً واهلياً، في كل منحى ونشاط من حياة المجتمع. وننص هنا على أن المؤسسةـ اجتماعياً ـ عامة نهضت بها الإدارة الحكومية أو نهضت بها جماعة اهلية. ولقد نصصنا على أن مصر قد فشلت في إقامة هذه المؤسسات لعوامل مشتركة عامة أشرنا إلى ضرورة رصدها ودرسها ليستقيم شأننا. لقد اقمنا المؤسسات الحديثة، لكن هذه العوامل العامة عطلت عملها بإضعاف بعضها وتخريب بعضها، وتهديم بعضها. وثمة عوامل خاصة في هذا التعطيل فلقد عطلت البيروقراطية المؤسسة العامة الحكومية ولقد عطل الاستبداد السياسي المؤسسة العامة الأهلية. فإذا كان الشأن كذلك ـ وإنه لكذلك بالفعل ـ نصصناها هنا على انه شأن ثقافي بالدرجة الأولى. نعم هناك المعطل التاريخي من أوضاع ذاتية متواترة في تاريخنا ومن علاقات دولية معلومة، ومن أوضاع عالمية ماثلة حولنا. وهناك المعطل السياسي من احتكار إدارة شئون البلاد ومن استبداد، ومن حرمان أطراف العملية الاجتماعية من العبارة السياسية عن مصالحهم. وهناك المعطل الاقتصادي من تبديد للثروة وخلل في توزيعها ومن هدر للطاقة ومن عادات متخلفة في العمل والإنتاج...ولابد لكل ذلك من علاجات وسبل تصد وسياسات، حتى يستقيم شأن البلاد على نهج غير ذي عوج. والذي يصوغ مناهج كل تلك السبل والسياسات إنما هو الإصلاح الثقافي كما سلف فلقد ذكرنا أن الإصلاح الثقافي قاعدة الإصلاح الشامل وأساس البناء الجديد. ذلك أن الإصلاح الثقافي يضع منهاج التطور الديمقراطي السلمي، ويصوغ مبادئ العلاقات ومعايير الحكم والسياسات فإذا كانت كل وجوه النشاط العام ـ في أي مجتمع حديث ـ لا تنهض بغير مؤسسات حكومية وأهلية، فإن الإصلاح الثقافي هو الذي يحدد أسس بناء هذه المؤسسات وآليات عملها وقيم غاياتها ومعايير تقويمها. نعم ثمة أدوار معلومة ـ ومطلوبة ـ لأهل الاختصاص في إقامة المؤسسات النوعية، لكن تأسيس المؤسسة العصرية اليوم ـ مهما يكن من أمر نوعيتها وتخصصها ـ شأن ثقافي أساسي، ينهض بخطته أهل الفكر والرأي والنظر والبحث من أصحاب علوم المستقبل. إن النظر المستقبلي اليوم يضع المؤسسة النوعية داخل شبكتها من مجموع مؤسسات المجتمع، حتى يتم التماسك الاجتماعي، ويصح العمل العام الجماعي ويفعل، وينضج الرأي العام وينشط، وتسطع خطط المجتمع وسياساته، وتبين له سبله وغاياته. ومادام هذا العبء الباهظ من شأن الإصلاح الثقافي، فلابد من وقفة خاصة عند المؤسسات الثقافية التي تنهض بهذا العبء وتقوم به وعليه. وهنا نرى المؤسسات الثقافية تتسع أوعيتها لتضم حقول الإبداع والآثار والتعليم والإعلام... الخ. ولقدتأسست مؤسسات ثقافية حكومية احتكرت إدارة كل ذلك على مدى العقود الأربعة الأخيرة، ورأيناثمرات هذا الاحتكار وهي ثمرات لم تكن ـ في مجملها ـ صحية ولا طيبة في كافة هذه الحقول الثقافية ولن نخوض في بيان ذلك الآن وقد نقوم بذلك ـ أو يقوم به غيرنا ـ في غير هذا المقام. إنما نحن مشغولون هنا بالإصلاح الثقافي بنظر مستقبلي. وعندنا أن تنصرف المؤسسات الثقافية الحكومية ـ باسم المجتمع ـ إلى مالا يستطيعه سواها من الأفراد والجماعات الأهلية: جمع الموروث من مروي و مخطوط ومطبوع، وفهرسته وتصنيفه، وتوثيقه وتحقيقه ونشره، خدمة للدارسين والباحثين والعلماء. جمع الماثل الباقي من الآثار، وتدوين المعلوم عنه، وصيانته، وحفظه في مناطق أثرية مخدومة ومتاحف منظمة حديثة. عمل المعجمات ودوائر المعارف والتواريخ

العامة الجامعة للآداب والعلوم والفنون من إبداعات الأمة. إتاحة الخوالد الفنية والأدبية من الموروثات الإنسانية الباقية للكافة. تأسيس المعاهد العلمية الحديثة لتعليم الفنون وتدريب الفنانين. مكافأة المتفوقين من المبدعين، علماء ومفكرين وأدباء وفنانين...الخ. وليس من شأن المؤسسات الثقافية الحكومية إنتاج الثقافة، إنما ينتج الثقافة المثقفون. وهنا يأتى دور المؤسسات الثقافية الأهلية. ننص باستقامة الرأى على أن الإصلاح الثقافى لا يمكن أن يقوم بعبء النقد والتوجيه والتقويم والتخطيط ـ قاعدة الإصلاح الشامل والبناء الجديد ـ إلا بحرية إقامة المؤسسات الثقافية الأهلية من أجهزة ومحطات إذاعية وتليفزيونية، ومن صحف ودوريات، ومن دور نشر وتوزيع، ومن مؤسسات تعليمية وجامعات، ومراكز بحث، ومن أندية وجماعات وجمعيات ونقابات واتحادات...الخ.إن تحرير الجانب المؤسسى التنظيمى فى الميدان الثقافى أساس أول ليكون الإصلاح الثقافى قاعدة الإصلاح الشامل وأساس بناء الوطن المصرى.

والمحور الثانى فكرى تنظيرى. وها هنا الجهاد الأعظم. ذلك لأن هذا المحور من الإصلاح الثقافى غايته بيان وحدة البناء التاريخى للوطن المصرى، وتعدد عناصر هذا البناء، وقانون عمل هذه العناصر فى تكوين بنية بشرية ثقافية حضارية واحدة تتبدى وحدة التاريخ المصرى فى كل ما وعته الحافظة الطبيعية والبشرية من سبعة آلاف عام إلى الحاضر الماثل فى هذه الأيام: من تشكيل فراغ فى طراز معمارى، ومن تشكيل كتلة فى منحوت وتمثال، ومن تشكيل الضوء والنور والظل فى مصورات، ومن مروى متواتر، ومن مدون باق. إن ما وعته الحافظة الطبيعية والبشرية ودونته يشير بثبات إلى أول وحدة مجتمعية عرفها تاريخ البشرية. وبدهى أن هذه الوحدة قد مرت فى تكونها واستمرارها ونضجها بمراحل وأطوار، وعرفت عوامل الصعود والخمود والنهوض، وأسباب القوة والازدهار، وأعراض الوهن والانكسار، بيد أنها فى كل حال لم تنقسم ولم تتبدد، منذ فجرها ذاك الباكر إلى يومها هذا الحاضر. وكونت هذه الوحدة أول مركز لحضارة العالم القديم، ثم العالم الوسيط. يخرج من هذا المركز إلى العالم القديم ما أنتجته هذه الوحدة من (فكرية) غير مسبوقة عن الإنسان والكون والله،ويستقبل هذا المركز ما وصلت إليه الشعوب المحيطة من نظر ومعرفة. خرج من هذا المركز أول نظر نما فى فلسفة يونان وهدى الأديان، واستقبل هذا المركز مانما فضمه إلى ما تضمه واعيته مذ كان الإنسان.

فى حركة الإرسال والاستقبال تعددت العناصر المكونة لوحدة الوطن المصرى، ونهض عمل هذه العناصر على قانون واحد مطرد هو التفاعل تعددت العناصر الدينية والثقافية والعرقية وتفاعلت فى قلب الوحدة التاريخية المجتمعية المصرية. كانت مصر قد صاغت أول أسس الميتافيزيقا فلما نضج الأمر فى فكر يونان وجد محله الحق فى قلب البناء الثقافى المصرى. وكانت مصر قد صاغت أول أسس النظر الدينى، فلما نضج الأمر ـ فى اليهودية والمسيحية والإسلام ـ وجد محله الحق فى قلب البناء الثقافى المصرى.

إن قانون التاريخ المصرى يجعل مراحل هذا التاريخ تتفاعل متعاقبة بغير انقطاع مكونة وحدة هذا التاريخ، كما يجعل عناصر البنية المجتمعية الثقافية المصرية تتفاعل فينتج التعدد وحدة هذه البنية. وملحوظ أن أزمان القوة والازدهار فى التاريخ المصرى كانت ثمرة لصحة التفاعل وتوازنه بين مراحل هذا التاريخ بحيث لا تغلب مرحلة على أخرى، كما أن

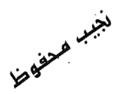
أزمان الصحة والسلامة فى البنية المجتمعية الثقافية المصرية كانت ثمرة لصحة التفاعل وتوازنه بين العناصر المكونة لهذه البنية بحيث لا يغلب عنصر على آخر وينفيه. أما أزمان الوهن والانكسار فى التاريخ والبنية المجتمعية المصرية فكانت ثمرة الخلل فى آلية التفاعل بحيث تسعى مرحلة إلى نفى أخرى وبحيث يسعى عنصر إلى نفى سواه. وثمة شاهد ماثل من تاريخنا الحديث والمعاصر: فى زمن النهوض المصرى المحلى ـ بعيد ١٩١٩ ـ سعى تيار إلى تقديم (الفرعونية) تقديماً يوهن من شأن المراحل الأخرى فى التاريخ المصرى. وفى زمن النهوض المصرى الإقليمى ـ بعيد ١٩٥٢ ـ سعى تيار إلى تقديم (العروبة) تقديماً يكاد يقطع ما قبلها من مراحل التاريخ المصرى.

والشأن أن حقيقة الوجود المصرى فى التاريخ فى وحدة مراحله دون قطع أو قطيعة، وأن تماسك البنية الثقافية المجتمعية المصرية فى وحدة عناصرها دون قهر أو وقيعة إن السعى إلى تقديم مرحلة من مراحل التاريخ المصرى على سواها هدر لمغزى هذا التاريخ، وإن السعى إلى تغليب عنصر من عناصر المجتمع المصرى ـ بسبب الدين أو العرق...الخ. هدم لهذا المجتمع.

لقد اهتدت المبادرة المصرية فى التاريخ الإنسانى إلى أول فكرية ميتافيزيقية ودينية. وإعادة بناء التاريخ المصرى بكل مراحله وبكافة عناصره، وإعادة قراءته وتفسيره وبيان قانونه، كل هذا يؤهل مصر اليوم لأن تهتدى إلى إيديولوجيا يفتش عنها البشر وهم يبنون نظامهم الجديد.



سمير سرحان



وقلب الوطن



تلك المدية التى غرسها أحد المجرمين فى رقبة **نجيب محفوظ** فأسال منه الدماء الغزيرة إنما غرسها فى قلب الوطن. ويشاء الله أن يجرح هذا القلب الكبير ولا يتوقف.. وإنما يعود لينبض بالحياة ويعود صاحبه ليطلق الضحكات رغم المفاجأة ورغم الألم.. وكأن هذا الحدث الجلل قد عبر أبلغ تعبير عن استمرارية هذا الوطن بحضارته العريقة وبوعيه المتفتح نحو العقلانية والتقدم والحرية بالرغم من أفاعى الظلام التى تنفث سمها خسيساً حقيراً لتلدغ لدغة الخيانة حتى تدمر كل ما هو جميل وحقيقى فى حياتنا.. ثم تطلق سيقانها للريح!.

ليس **نجيب محفوظ** مجرد روائى كبير استطاع من خلال عمله الدءوب على مدى خمسين عاماً أن يرسم بريشة إبداعه العظيم خريطة هائلة للمجتمع المصرى المعاصر فى مراحل تطوره الاجتماعى وبنماذجه البشرية الفريدة، وبالحارة المصرية التى تمثل عنده مصغراً للمجتمع بل وللعالم، وبالصراعات والتناقضات الفكرية والنفسية والسياسية والوجودية التى اكتنفت مسيرة هذا المجتمع على مدى جيلين، فاستحق بذلك أن يتربع على عرش الرواية المصرية بل والعربية.. وأن يخرج بها من خلال خصوصياتها الثقافية ومحليتها الشديدة إلى نطاق العالمية فيحصل بها للأدب العربى على جائزة نوبل - ويضع هذا الأدب على خريطة الإسهام الإنسانى والإبداع الراقى المتكامل بعد أن كان فى نظر بعض المستشرقين مجرد وثائق اجتماعية تزود الباحث الغربى بمعلومات عن العادات والتقاليد الغربية للمجتمع الشرقى!

وليس **نجيب محفوظ** مجرد مبدع استطاع أن ينقل فن الرواية العربية من مرحلة المقامات أو الحكاية أو الحدوتة أو الثرثرة الرومانسية إلى مرحلة البناء الروائى المحكم والمتكامل الأركان سواء فى مجال الرواية الاجتماعية التى ترصد حركة المجتمع من خلال مصغر المكان، سواء كان هذا المكان حارة أو حيا شعبيا (غالباً حى الحسين والجمالية الأثير لديه) أو العوامة الراسية على ضفة النيل أو فى مجال الرواية الرمزية فى المرحلة الأخيرة حيث العالم الداخلى للشخصية بكل نوازعها المتناقضة ومحاولتها الاتحاد بعناصر الكون الأكثر شمولاً وشفافية من الواقع المعاش.

وليس **نجيب محفوظ** مجرد قيمة عليا من قيم العمل الدءوب المخلص من أجل أن يرسى قواعد فن من الفنون الجميلة هو فن الرواية ويرسخ جذور هذا الفن القادم من الغرب فى تربة الأدب العربى الذى يعتبر الشعر هو عموده الأول ولم يعرف فن السرد الفنى إلا فى مقامات **الحريرى** وبعدها فى محاولات **المويلحى** وعمله الرائد «عيسى بن هشام» أو رواية «زينب» **لمحمد حسين هيكل** ثم «عودة الروح» **لتوفيق الحكيم** وكلها أعمال قد تقترب من فن الرواية ولكنها لا تمنحه التحقق الكامل.

وليس **نجيب محفوظ** بشموخه الفنى واتصال إبداعه فى الزمان وتواجده المتوهج على الساحة الأدبية على مدى نصف قرن مجرد أديب كبير يستحق بجدارة لقب أبى الرواية المصرية بل والعربية ومؤسس الرواية الفنية الحديثة الذى خرج من معطفه عشرات بل وربما مئات الروائيين من الأجيال التى تلت ذلك فصنعوا به ومعه مجد الرواية العربية المعاصرة كما خرج الأدب الروسى الحديث من «معطف» جوجول كما يقولون...

وليس **نجيب محفوظ** فقط ذلك الرائد الذى تعلم منه أجيال من الروائيين كيف تكتب الرواية الاجتماعية المحكمة الصنع، والتى ترصد حركة المجتمع فى صراعاته الطبقية وتغيراته السياسية والاقتصادية، أو كيف تكتب الرواية النفسية التى تغوص فى أعماق الشخصية المحورية فى صراعها الدائم مع نوازعها الداخلية ومحاولاتها الدائبة للوصول إلى التوازن الداخلى من خلال البحث عن حالة من التوافق مع الكون وذلك بطرح الأسئلة الكبرى حول معنى الحياة والموت والخير والشر وكذلك معنى الوجود ..

وليس **نجيب محفوظ** فقط هو ذلك الرائد الذى سار بالرواية الواقعية إلى آفاق أبعد وأشمل فى تطوره الفنى على مدى سنوات إبداعه الطويلة.. فهو قد خرج من الإطار الاجتماعى الواقعى بعد «الثلاثية» ليجوب آفاقاً أرحب على مستوى التجريب فى الشكل الروائى والتجريب فى الموضوع الروائى فى الوقت ذاته.. فمزج الواقع بالرمز واتخذ من الخلفية الاجتماعية إطارا رمزياً للوصول إلى المعانى الكلية التى لا تقتصر على واقع اجتماعى بعينه أو ظروف زمانية بعينها.. فكأنه أراد بذلك أن يسبح فى المطلق متخذاً الواقع كنقطة انطلاق لا ارتكاز فيصبح الواقع فى رواياته الرمزية كالقاعدة التى ينفصل عنها الصاروخ ليسبح بعد ذلك فى الفضاء الرحب ويلامس المعانى الكبرى التى تلهينا حياة الأرض عن إدراكها بسبب صراع الحياة اليومى..

لا.. وليس **نجيب محفوظ** مجرد شجرة وارفة أظلت بظلها الرحيب وبحضورها المتوهج بستان الأدب العربى على مدى سنوات طويلة فى عمر الزمان المصرى والعربى وستظل كذلك ما بقيت الكلمة أساساً لوعى الإنسان وتقدمه وصراعه

مع الحياة أو احتفاله بها.. ولا هو مجرد موقف مع الحرية والتقدم والتفكير العلمى والتنوير وكل القيم العقلانية والفكرية التى أرست دعائم تقدم المجتمع المصرى منذ عصر محمد على حتى الآن، وهى قيم ترفض العودة بمكتسبات الثقافة المصرية إلى الوراء ليعود المجتمع إلى عصور الظلام الملوكية لا عصور الصحوة الحضارية، بعد أن يتم إغراقه فى متاهات الجهل والخرافة والشكلانية والروح القبلية وتكفير الآخرين.. فالموقف الفكرى الثابت **لنجيب محفوظ** ـ مهما تنوعت آراؤه السياسية احياناً ـ هو مع التقدم والعقلانية والحرية وحق الخلاف فى الرأى مع التمسك بمنظومة المثل العليا التى تحكم حياة الفرد وحياة المجتمع معاً.. وهى المثل التى تنتظم أعماله جميعاً فتجعلها تنحاز إلى جانب العدل ضد الظلم والخير ضد الشر والحرية ضد القهر والديمقراطية ضد التسلط والإرهاب.

وبسبب هذا الإنجاز الإبداعى والفكرى الهائل فإن الرجل قد اتحد مع عمله.. فلم يعد المرء يستطيع أن يتكلم عن **نجيب محفوظ** الإنسان أو حياته الشخصية، فهو دون غيره من الأدباء ـ على الأقل فى محيط الأدب العربى ـ الذى لم تنفصل حياته المديدة منذ بداياتها الأولى عن عمله الإبداعى. فهو ينظم يومه بالساعة والدقيقة والثانية فى خدمة عمله الإبداعى لا فى خدمة حياته اليومية كإنسان أو أب أو زوج أو صديق.. وهو يستخدم الوظيفة، فى أوقات التحاقه بها، أو حتى لقاءات الأصدقاء فى ندواته المنظمة المواعيد تنظيماً يكاد يكون رياضياً (من علم الرياضة لا من الرياضة البدنية) لخدمة عجلة اكبر وأشمل هى عجلة الإبداع الأدبى والحضور المتوهج كرائد ومعلم تلتفت حوله أجيال المبدعين.. حتى أن الرجل لم تعد له حياة خارج إبداعه، كما أن إبداعه لا ينفصل عن هذا التنظيم الدقيق الذى أخضع له حياته، فكأنه قد شعر وهو ما زال فى بداية حياته الأدبية وحتى الآن أن الله قد خلقه لا لمجرد أن يعيش أو ينجب أو حتى يكتب وإنما ليؤدى رسالة.. ومثله مثل العظماء من أصحاب الرسالات لا تعود له حياة شخصية خارج الأداء المتواصل الذى يتطلبه تحقيق هذه الرسالة والوصول بها إلى منم منتهاها..

نجيب محفوظ كل هؤلاء.. ولذلك لم يعد شخصا أو إبداعا أو موقفا.. وإنما أصبح رمزاً.. رمز لوعى أمة ولجوهر حضارتها.. ولذلك فقد أصبح مكانه من بلاده مكان القلب فى الجسد. ومن هنا فإن الطعنة التى أصابته فأسالت منه الدماء إنما كانت طعنه فى قلب الوطن..

لكن الله حفظ نجيب محفوظ ليستمر ويبدع

وحفظ الوطن.. ليتقدم ويتالق..

رغم كل الخفافيش

ورغم كل الأفاعى

ورغم كل جحافل الظلام..

حفظ الله نجيب محفوظ

وحفظ الله الوطن..

نجيب محفوظ

مراد وهبه

من ابن رشد إلى نجيب محفوظ



إن محاولة قتل نجيب محفوظ لها تاريخ.

بدايته القرن الثانى عشر حيث كان يعيش ابن رشد

ألّف كتاباً عنوانه «فصل المقال وتقرير ما بين الشريعة والحكمة من الاتصال».

فكرته المحورية التأويل. ويعرّفه بأنه «إخراج دلالة اللفظ من الدلالة الحقيقية إلى الدلالة المجازية».

وهذا التعريف يذكره ابن رشد وهو يتحدث عن الشرع وما ينطوى عليه من باطن وظاهر، وعن ضرورة تأويل الظاهر إذا خالف برهان العقل.. ويدلل على مشروعية هذه الضرورة للتأويل قائلا: «وإذا كان الفقيه يفعل هذا فى كثير من الأحكام الشرعية فكم بالحرى أن يفعل ذلك صاحب العلم بالبرهان»...

والتأويل من شأنه خرق الإجماع. وحيث إن التأويل مشروع فتكفير المؤول ممنوع. ولهذا يقول ابن رشد: «ومن يخرق الإجماع لا يقطع بتكفيره»(١).

وهذه نتيجة ينتهى إليها ابن رشد من تعريفه للتأويل.

ومع ذلك لم يسلم ابن رشد من تكفير آرائه فأحرقت مؤلفاته.

وهذا الصنف من الحرق مرادف لقتل العقل.

وفى النصف الثانى من القرن العشرين ألّف **نجيب محفوظ** رواية عنوانها «أولاد حارتنا» مارس فيها تأويل معتقدات البشر. نشرها مسلسلة فى «جريدة الأهرام» ولكن مُنع نشرها فى كتاب.

وعندما فاز **نجيب محفوظ** بجائزة نوبل جاء فى حيثيات الحكم أن «أولاد حارتنا» ظاهرة استثنائية.

وعلى الرغم من هذا الفوز ما زالت «أولاد حارتنا» مصادرة.

والمصادرة تعنى أن ثمة «محرماً ثقافياً» ينبغى عدم الاقتراب منه، أى ينبغى عدم تأويله. ومنع تأويله يلزم منه أن من يجرؤ على تأويله فهو كافر.

وفى القرن الثانى عشر الف **ابو حامد الغزالى** كتاباً عنوانه «تهافت الفلاسفة» وضع فى نهايته سؤالاً مصحوباً بجواب. جاء على هذا النحو:

فإن قال قائل: قد فصلتم مذاهب هؤلاء (بعض الفلاسفة)، أفتقطعون القول بتكفيرهم ووجوب القتل لمن يعتقد اعتقادهم؟!

قلنا: تكفيرهم لابد منه(٢).

ثم سكت **أبو حامد الغزالى** عن إبداء الرأى فى وجوب قتلهم.

وفى النصف الثانى من القرن العشرين وبعد انتهاء مسلسل «أولاد حارتنا» **لنجيب محفوظ** كفره ثلاثة: الشيخ **محمد الغزالى** والشيخ **عبدالحميد كشك** والشيخ **عمر عبدالرحمن**، وتولى ثالثهم الجواب عن الشق الثانى من السؤال المطروح على أبى حامد الغزالى فقال:

قتله واجب

وقد كان إلا...

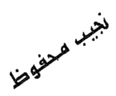
وكان ذلك فى الخامسة والنصف من بعد ظهر يوم الجمعة الموافق ١٤ أكتوبر ١٩٩٤.

الهوامش :

(١) ابن رشد، فصل المقال، طبعة الجزائر ص ٣٤.

(٢) الغزالى، تهافت الفلاسفة، دار المعارف ١٩٨٧، ص ٣٠٧.

صلاح قنصوه



الإبداع والإرهاب



إذا ما اختزلنا مسار التاريخ الإنسانى، وجردناه من نثار تفاصيله، وجدناه ساحة للصدام بين قوى الإبداع الداعية إلى تفتح إمكانيات الإنسان إلى آفاق جديدة من التوسع والامتداد، وبين قوى الاعتصام بالقديم التى تتشبث بآلية جامدة للذاكرة، وتقلص الحياة إلى أشكالها البدائية. وكثيراً ما يصيب الأذى تلك القوى المبدعة، وتسقط منها الضحايا النبيلة.

وتشتعل الخصومة بين الإبداع، والتعلق بالقديم الموهوم فى فترات الانكسار والانحسار حيث يتفشى الشعور بالإحباط القومى الذى نشأ عن الوعى بالهزيمة والعجز عن إعادة البناء.

فبينما قوى الإبداع إلى إعادة تعريف الواقع، وشق طرق بديلة لإعادة بنائه مختفظة بصفاء الرؤية ونقاء الحس الوطنى، ينسحب آخرون إلى ملاذ السلبية الآمن، أو إلى العكوف على تحقيق مصالحهم المباشرة، أو إلى المخدرات.

وقد تكون استجابة آخرين لتلك الأوضاع بارتكاب الجريمة فيغتصبون ما يريدون بوسائلهم العنيفة الخاصة، بعد أن امتنعت عليهم الوسائل المشروعة.

غير أن فريقاً آخر، هو الإرهابيون، استطاع أن يجمع بين الانسحاب والجريمة معاً على السواء فى نسق واحد. فالإرهاب الحالى محاولة للتجميد بالقوة والعنف لكل الأمور، والانتكاس بها إلى أصل بعيد موهوم. ومن ثم فلابد، وهم فى غمرة تحريفهم الأهداف الحقيقية لانسحابهم من الواقع، من أن يوجهوا سخطهم وسلاحهم إلى المبدعين أو الداعين إلى الإبداع فى كل شئون الحياة.

فالإبداع فى كل صوره، لا يحيا فى عالم سدَّت دروبه بإجابات قديمة سابقة، بل يحاول أن يشق طرقا جديدة فى العالم بإثارته أسئلة جديدة تتيح للإنسان أن يكون أعمق فهما للعالم وأشد سيطرة عليه. وربما يكون السؤال أفضل من الإجابة لأنه يوقظ وعى البشر ويحفزهم على اقتراح إجابات أخرى، ويعقد حواراً حولها. ولذلك لا يرضى الإبداع عما يسمى بالحقائق الثابتة لأنه يفرق بين «الواقع» الذى يراد فهمه وتشكيله وتغييره، وبين «الحقيقة». فالواقع هو مجمل ما يقع أو يحدث، أما الحقيقة أو الحق أو الصدفة فهى وصف لحكمنا ورأينا فى هذا الواقع. فإذا ما كان حكمنا ملائماً لمصالح الإنسان المتجددة كان حقيقياً أو صادقاً وإلا فهو باطل غير حقيقى. ولهذا تتطور أحكامنا وآراؤنا عن الواقع فى حقائق ما تزال تتغير وتتبدل وتخلى مواقعها لأخرى. وعلى هذه الدلالة التى أسلفنا، لن تكون هناك حقيقة ثابتة خالدة طالما أن الإنسان منتجها، ويمكن أن ينتج غيرها. أما النصوص، فإن الإنسان يتعامل معها كما يتعامل مع الواقع، وعليه أن يفهمها بطريقته، ويحياها فى ممارساته على نحو دون آخر. ومن ثم تتباين «الحقائق» بشأنها، لأن النص لا يعمل بنفسه، بل من خلال بشر يدور الصراع والخلاف بينهم فى تناوله وتداوله فى أفعالهم الإنسانية.

ويرفض الإبداع الامتثال للقوالب السابقة، والصيغ التى استقرت عليه الأمور فى الزمان والمكان، لأنه لا يعد الإنسان مجرد منتج للنوع فقط، بل يحفزه إلى أن يعيد إنتاج الحياة والعالم من حوله. فيسعى دائماً إلى إزالة كل ما يعوق الإنسان عن امتداد سلطانه وتوسعة ممكناته.

وفى ثنايا ذلك يتخذ الإبداع فاعليات متعددة، أزعم أنها على سبيل التيسير، تصب فى قناتين رئيسيتين.

الأولى هى القدرة على التقاط الوحدة فى المتنوع، والتماثل فى المختلف. وبهذا تفقد الحدود والتصنيفات والتسميات المألوفة اعتبارها القديم. فتنداح الحدود وتخترق الجسور والضفاف.

والثانية هى التى نجدها بارزة جلية فيما يسمى «بالرؤية الفنية» للواقع. والفن، كما هو معلوم، أنصع صور الإبداع. بيد أنها تدلف إلى كل مجالاته بدرجة أو بأخرى.

فبها، أو فيها، يتخلخل الجمود والثبات فى الأشياء، وتحطم الألفة والاستقرار، وتنزع الكثافة والغلظة من الوجود الخارجى ليغدو ذرورا متناوجاً تتخلق منه أشكال شتى. فالأمور قد انسلت منها ضرورتها وثباتها وأصبحت مرنة، ومهيأة لأن تصنع منها الرؤية ما تشاء، بعد أن تمزق الحجب الكثيفة التى تستتر خلفها بوصفها أموراً ضرورية نهائية ومستقرة. وهذه الرؤية بمثابة نوافذ على عوالم جديدة، أو هى نظرة جديدة تحطم الألفة، وتحول ما هو مطروح مبذول إلى طازج وطريف جدير بالمراجعة والتأمل من جديد، واتخاذ موقف مختلف. وهى التى تشعل الحياة فى رماد الركود والتكرار، وتستعيد التوهج الذى أطفأه الاعتياد، وتسلط الضياء على ما توارى من الاهتمام. وتنير الداخل المعتم للأشياء والتجارب، وتنشئ أو تعيد الوشائج بين شتات الوقائع والحوادث، فهى عملية مزدوجة من التفكيك والتركيب. تفكيك للأوضاع السابقة للوجود، وإعادة تركيبها فى عمل جديد.

والإبداع على هذا الوجه، إعادة اكتشاف للواقع لإحكام السيطرة عليه. ويزاوج بين القطيعة والاستمرار. فهو قطيعة عن الوعى المبرمج فى زمن سابق، كما هو، فى الوقت نفسه، انفتاح على كل خبرات السابقين وأفكارهم التى يجعل منها مادة خاماً مؤلف منها اجتهاده الخاص.

ولذلك يمثل الإبداع، أو الجديد فى الفكر والفن، تهديداً تحاصره الدول الشمولية مهما يكن من أمر اللافتة التى تعلقها على نظمها، فعلى سبيل المثال، تصر تلك النظم على الطراز القديم للفن سواء فى الاتحاد السوفيتى السابق أو النظام النازى، لأن الإبداع الجديد تمرد على الأوضاع الراسخة والقوالب العتيقة. وإن لم يقمع. يتعلم الناس التمرد على النظام الذى يلقن قيم الخضوع والإذعان، وينكر عليهم حريتهم الفردية فى اتخاذ مواقف أو آراء تنحرف عن البرامج السابقة التجهيز.

فالإبداع مجلى الحرية، ليس بمعنى التخلص من القيود فحسب، بل بمعنى الإضافة إلى الحياة بتوسعة ممكنات الإنسان فالإنسان ليس حراً إلا بقدر ما يملك من ممكنات، ويعنى الإبداع فى نهاية الأمر (الإحياء) باستثارته كل طاقات الحياة، ونقيضه القتل أو الموت، وهذه هى مهمة الإرهاب.

ويقوم الإبداع فى جوهره على تحمل الخلاف أو الاختلاف فى الاجتهاد وهو ما يسمى احيانا بالتسامح. وذلك لأنه يرى أن الاجتهادات المختلفة تتضمن الانصراف عن وهم الحقيقة المطلقة الوحيدة والثابتة، لأنها تتقاسم جميعاً المساهمة فى التقدم فى سياق التضامن الإنسانى.

أما الإرهاب، فهو على الضد من ذلك تماماً، فهو اداة الاستبداد بالترويع وإفناء الخصوم.

وينبغى فى هذا الصدد، أن نميز بين أمرين. الأول هو الصبية ومن كلفهم مباشرة بمهام القتل والتدمير. والثانى هو القائمون بالتلقين وإصدار الفتاوى فى الصحف، وكتب الأرصفة وشرائط التسجيل، وغيرها من وسائل الإعلام، فأما الصبية فمثلهم مثل الأسلحة التى يحملونها، يؤدون دورها ومهمتها لا اكثر أو اقل. ولكن الذى يهمنا هو أصحاب الفكر الإرهابى.

فلم يقرأ الصبية «**أولاد حارتنا**» **لنجيب محفوظ**: ولكن شيخاً جليلاً قد رفع من قبل تقريراً إلى أعتاب السلطة العليا يحرضها على مصادرتها لخروجها عن الدين. ولم يقرأ الصبية أعمال **فرج فوده**، ولكن أصحابنا هم الذين أهدروا دمه وظاهرهم فى هذا بعض شيوخنا وعلمائنا من أجهزة «**شئون التقديس**». فهؤلاء قد تفتحت شهيتهم وتطلعت آمالهم، فى ظل الظروف السياسية الراهنة، إلى أن يكون لهم دور فى قيادة قطعان الجماهير فى غياب القضية القومية المشتركة، وإغماء الوعى السياسى، وانصراف الناس إلى شئون حياتهم المادية اليومية. وقد أغراهم على ذلك ما بات يتردد ويتكرر دوما من إخفاق المشروعين الليبرالى والاشتراكى، رغم أن الأمر لم يكن ليبرالية أو اشتراكية اصلاً.

ويضاف إلى هذا، بطبيعة الحال، عمق الإحساس بالهزيمة والتبعية، والبحث اللاهث عن مرفأ آمن يعيد الطمأنينة والشعور بالعزة والكبرياء.

وعند ذلك، مع افتقاد الفهم المستنير، وغلبة الجهل الفادح بما يجرى فى العالم قديماً وحديثاً، كان لابد لهؤلاء من أن يديروا ظهورهم للواقع المفلس، مفتشين فى دفاترهم القديمة عن عصر ذهبى غابر، أو طالبين العون من السماء؛ فاستطاعوا بذلك استغلال ما يتقنونه فقط، من حفظ فهم معين للنصوص، وما يلوكونه من فتاوى انتهت صلاحيتها منذ القرون الوسطى.

ولهذا انتشرت فكرة الحاكمية لله، التى تعنى فى التطبيق المباشر، معصومية الحاكم البشرى، الذى سينصب منهم، مفوضاً من لدن الله. وتفضح هذه الفكرة طموحهم فى توسيع رقعة رعيتهم ورغبتهم العنيفة فى السيطرة، ولكن بالأسلوب الذى يرتد فى النهاية إلى محض أمنيات وأحلام من جهة، وإلى جهل راسخ بما كان يدور فى الماضى أو الحاضر فى العالم. والحلم القديم، والجهل العميق يسلمان آخر الأمر إلى أشد صور التعصب فظاظة وفجاجة. وأبرزها هو ما ييسرون به على أنفسهم فى فهم الأمور والتعامل معها على أساس تقسيم ثنائى يضعهم فى صف، ويضع كل تنوعات البشر فى الصف المواجه فهناك الإيمانية أو العلمانية؛ الإسلام أو الغرب؛ حزب الله أو حزب الشيطان.... إلخ. وما دام الأمر كذلك، فلابد من أن تسيطر فتاواهم على كل مجال أو فاعلية، ومن لا يستجيب لما يجيدونه ينبذ على الفور أو يحكم عليه بالتكفير.

ويفسر صبية الإرهاب هذه الفتوى الشاملة بالإلغاء أو التكفير، يفسرونها على الفور بالقتل أو التدمير ولا يفرق أصحابنا أو صبيتهم من الفكرة وبين جسد مبدعها، فلا تحاور الفكرة بالفكرة، لأنهم لا يملكون سوى الجسد الذى خلا من الفكر والإنسان، وهو سلاحهم الوحيد لصدام غيرهم من الأجساد.

وهم يفزعون من الحوار، ويرفضونه لأنه ينطوى على اعتراف بحق الإنسان الاخر فى التفكير والإبداع، بل ينبغى على أفراد منهم أن يفرّغوا مما ألم بهم من مدنية باطلة، ويعاد حشوهم، بعد تفريغهم تماماً، بما يبثه إعلام «شئون التقديس» ليغدو المواطن وكأنه جهاز مبرمج يفجر عيونه الناسفة عند التقاط الإشارة من أجهزة ذلك الإعلام.

عفواً رمزنا العظيم نجيب محفوظ، إن من اعتدى عليك وعلينا لم يكن إنساناً حياً ممن تخاطبهم فى أدبك الرائع، بل إنساناً آلياً ركب من خرق متنشلة من مزبلة التاريخ.

محمد إبراهيم أبوسنة

كلمات إلى نجيب محفوظ



بينما كان المساء ينثر شباكه العنكبوتية فوق سطح النيل ويتسلق الأشجار ليلقى بنفسه فوق الطريق يصارع أضواء المصابيح كان هذا الشيخ الذى لم تنل من عزيمته ثلاثة وثمانون عاماً من العراك كان يهبط درج بيته كأول نجم يبزغ فى هذا المساء المريب. وحين استقر به المقام فى عربة صديقه فى طمأنينة من يستعد للقاء الأحباب انتصب على يمينه ظل هائل قبيح وانحنى فى غلظة وقحة ليغرس سكينه فى رقبة رقيقة، ما كاد الشيخ يمد يده مصافحاً الظل الأسود المجهول حتى أحس بالطعنة الغادرة وبالدماء تنفجر من عنقه هو؟ عنق **نجيب محفوظ** - وصرخت ملايين الكلمات فى خمسين كتاباً. وتأوهت خمسة آلاف سنة من حضارة مصر. كيف أتيح لسكين تمتد به يد متوحشة أن يجرؤ على ذبح رقبة أشبه بنافورة للخير والحكمة والحب. لقد غيّرت هذه الطعنة مسيرة سنوات من المنطق وأصابت معانى ما كان الضمير الإنسانى يتصور أنها تصاب. فماذا نقول عن الجانى سوى أنه ليس من «**أولاد حارتنا**»! أية مقبرة فى خارج البلاد منحته الإلهام الآثم ليقدم على الجريمة بوحشية ذئب لم يأكل ولم ير الدم منذ عشرات السنين. وماذا نقول **لنجيب محفوظ** الذى منحنا الجمال والحب والدعوة إلى العدل والحرية فقالت له السكين فى غلظة وفظاظة مازال للشر جيش من الخفافيش يتحين الفرصة للقتل ونشر الخراب. هل نقول **لنجيب محفوظ**. ياللخجل مما فعل السفهاء الذين ليسوا منا بحال من الأحوال أم نقول حمد الله على نجاتك ونجاتنا، نهنئك على الحياة التى تمسكت بك وسخرت منهم. ماذا نقول للعالم؟! ليست هذه مصر. بل هذا إلهام شرير ترسله إلى مصر مقابر أجنبية تقدس الخراب. هل نقول للعالم. إن **نجيب محفوظ** برهاننا على جدارتنا بالحياة! أما هذا السفاح فوراء ظلام القرون! وماذا نقول للمستقبل؟ إننا ندعوه إلى التفاؤل إن ساحة التاريخ مليئة بالطعنات الغادرة، ولكن الخير ظل يعمر القلوب وظلت الإنسانية تتقدم إلى الأمام وذهب الوحوش إلى خرائب النسيان.

صلاح فضل

نجيب محفوظ

أسئلة التكوين



يحتفظ القراء في مخيلتهم عادة بأشتات من العوالم المبعثرة في الظاهر لفلذات بارقة من صور وملامح وأوضاع، لشخوص ومواقف وكلمات، تنتمي إلى عدد من الكتاب الذين تداولوا بناء هذه المخيلة في مراحلها المختلفة. وإن كان ما يطفو منها - بطريقة حركية - على سطح الوعي ويمثل ما يتبقى من مجمل التجارب الجمالية المختزنة يظل محدودا للغاية، ولا تخفى نسبته إلى عدد صغير جدا من هؤلاء الكتاب، يقترن بأسمائهم وعناوين أعمالهم. وقد تقوم حول هذه «النواة الصورية» وبباعث منها في معظم الأحيان عملية «**مخامرة**» متقطعة، تتشكل على هيئة أسئلة متوالية، تحيط هذه **الفلذات الصورية** بهالة عريقة تجعلها أكثر صلابة وتحديدا وأشد بريقا بمرور الأيام.

ونجيب محفوظ، بالنسبة لقارئي الأدب العربي على الأقل، واحد من هؤلاء الكتاب القلائل الذين أسهموا في نسج خيوط لامعة في شبكة المخيلة، لا تلبث أن تشد معها خيوطا أخرى غير معروفة المصدر في ذاكرتنا الجماعية، بشكل يتجاوز منجزات أبناء جيله من الروائيين الذين كانوا أكثر منه حضورا وانتشارا لعوامل ليست أدبية خالصة، لكنهم لم يلبثوا أن انطفأوا بسرعة، وبقي حضور **نجيب محفوظ** ـ الفني أساسا ـ علامة مميزة لهذا العصر الذي نعيشه، حتى جاءت جائزة «نوبل» لتجعله اعترافا عالميا بأرفع القيم الإبداعية في الكتابة العربية المعاصرة.

وعندما أحاول التأمل في أسباب هذا التفرد المحفوظي أجد هناك تساؤلا ملحا لا سبيل إلى إقصائه، بل كثيرا ما كان يراودني كلما أشرفت على استرجاع مظهر أوآخر من مظاهر الخلق في

إبداع نجيب محفوظ عبر بعض البحوث النقدية؛ من أين تتأتى له الخبرة بهذه العوالم كلها وهو الإنسان المحدود فى محيطه وحركته، فى جسده وطاقته؟

وبعبارة أخرى: كيف تعمل مخيلته حتى تتوالد منها الحياة هكذا دافقة ساخنة، غنية متكاثرة، شعرية صاخبة؟ إذ مهما يقال عن امتزاجه الودود بالناس، وقدرته على الاستماع إليهم وتشرب أحاديثهم، وشغفه المتصل بالقراءة فى مصادر أدبية وثقافية ذات طابع إنسانى شامل، خاصة فى مراحله الأولى، فإن محصلة كل ذلك لا يمكن أن تشرح لنا معشار ما تنتجه هذه المخيلة الخارقة، التى تعمل وكأن صاحبها قد تقمص مئات الحيوات المتنوعة لرجال ونساء فى أعمار مختلفة، واختزن آلاف اللحظات الحميمة، وأكثر من ذلك، عرف كيف يصنع لها الإطار التركيبى الذى تبرز فيه، ويصب لها الوعاء الإنسانى والاجتماعى الملائم لنضوج طابعها المتفرد.

يمكننا أن نقول إن أدب **نجيب محفوظ** فى جملته «مضاد للسيرة الذاتية»، إذ لا يمكن إرجاع مصادره المتكاثرة، إلى قصة الذات التى تروى بأصوات عديدة، كما نجد عند كثير من الكتاب، بل يحقق درجة عالية من الموضوعية عندما ينفذ إلى جوهر التوتر الوجودى والكونى الكامن فى تناقض وتكامل المخلوقات، بحيث لا يصبح فى مقدورنا أن نحصى سكانه ونردهم إلى ما نعرفه من وجوه الحياة المألوفة، إنه يجمع بين الواقع والأسطورة، بين الحقيقة والأمثولة والرمز ليصنع عوالم بالغة التعدد والخصوبة.

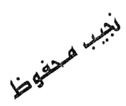
ولما كنا لا نملك حتى الآن الأدوات التى تسمح لنا باستقصاء جوانب هذا السؤال التكوينى عند منطقة الإبداع؛ إذ ما تزال تنقصنا أساسا مذكراته الحقيقية ـ لو كان قد كتبها بالفعل ـ وعشرات الدراسات التى تتذرع بمناهج علم نفس الإبداع وأنثروبولوجيا الكتابة، وشهادات المئات من خاصته ومجالسيه عن لحظات البوح والتحليل والاعتراف بكيفية التخليق والتكوين، لما كنا فى هذا الموقف المتسائل دون أمل فى الوصول إلى إجابات عريضة فلا مفر أمامنا الآن من القفز إلى الشاطئ الآخر؛ عند تخوم تجربتنا فى القراءة لاستجلاء الوجه الآخر عند النتائج والآثار، مما يدخل فى تكوين مخيلتنا فى التلقى وطريقة عملها عند الاستجابة.

وأول ما نلاحظه فى هذا الصدد أن النماذج التى تبقى فى وعينا مما نجح محفوظ فى تخليقه تتمتع بديمومة فائقة؛ إذ تظل تضج بحياة أقوى وأبقى من الشخوص الذين نعرفهم فى محيطنا الاجتماعى اليومى. ولازلت أذكر ما أفضى به إلىَّ صديق مثقف مغربى من أنه ظل يتحين الفرص للحضور إلى القاهرة والتجول فى حاراتها القديمة، والتطلع عبر نوافذها ومشربياتها علّه يحظى بنظرة من «عائشة أحمد عبد الجواد» وهى تطل من وراء الخصاص. كما بحث فى أزقة حى الحسين عن «زيطة» صانع العاهات، وتأمل طويلا بعض العوامات التى ترسو على النيل وأصاخ السمع كى يلتقط شيئا من «الثرثرة»، ومعنى هذا أن القاهرة لدى القارئ العربى قد تقمصت عوالم **نجيب محفوظ** ودخلت كلماته فى أحجارها وصورها وأصبحت جزءا مكوناً لروائحها وطعومها وألوانها وأصواتها. بحيث صبت مخيلة الروائى العظيم قالب الرؤية أو المنظار الذى يضعه المشاهد للمكان وحددت طريقة استجابته لجمالياته. أما السؤال الذى لا يفتأ يخامرنى فى هذا الصدد فهو الوجه المعكوس لسؤال التكوين الأول عند الكاتب: لماذا تتمتع تلك الشخصيات لدى المتلقى بوجود أغنى وأحفل

بالدلالة، وأشد استعصاء على التقادم والمحو، من كثير ممن نعاشرهم فى واقعنا المعاش؟ هل يعود ذلك إلى مشاركتنا فى توليدهم وإنتاجهم عند القراء، والتخيل وإدراك المعنى؟ أم لأننا نعرف من دخائلهم عن طريق التصوير الفنى ما يهتك سر الوجود وينفذ إلى طواياه مما لا نكاد نعرفه عن أقرب الناس منا فى الحياة اليومية؟ هل يكمن هنا سر الحرف المكتوب وفاعلية الأسلوب التى تطلع إليها بعض المتصوفة عند تغنيهم الشعرى والوجودى بكلمات التكوين؟ فإذا انتقلنا إلى الملاحظة الثانية وجدناها تتصل بما نستشعره من لذة خاصة ـ ليست آثمة لأنها نابعة من الخبرة الجمالية ـ عند مشارفة العوالم التى نجهلها واللحظات التى لا نعرفها فى بعض المواقف الحرجة ذات الطابع النموذجى فى دلالتها على الطباع الإنسانية؛ عندما نحضر مثلا ساعة التفكير فى الجريمة أو الإغراق فى الشهوة أو التطلع على خرق الحجب، عندما نرى ما تعودنا على تسميته «شرا» وهو يولد طبيعيا وتلقائيا فى سلوك الإنسان ويمرح فى مجتمعاته، وعندما نتغرس على وجه الخصوص فى تلافيف الكلمات الحادة التى تصنع بشعريتها هذه العوالم، كيف نستجيب بعشق لما نختلف عنه وجدانيا وأخلاقيا؛ كيف يحلو لنا أن نتقبل فنياً ما تتناقض معه إنسانيا كى نتماهى مع الصورة المقابلة أو المضادة لنا؟ ألأننا نتعرف من خلالها على دائرة الوجود الأكمل فنسعد بهذه المعرفة؟ أم لأنها تشرح لنا فى حقيقة الأمر أسرار ما يقبع فى أعماقنا من أشواق ترتبط بالنماذج الكبرى فى التجربة الإنسانية من صور الخطيئة بشكل يعيننا على استكناه حقائقها واستبيان علائقها الخفية، مما تجتهد الأنثروبولوجيا المعاصرة فى استكشافه وتحليل الطبقات الغائرة فى طوايانا البشرية وينجح الأديب العظيم فى تجليته بنصاعة فائقة بضربة قلم واحدة؟ وهل تقاس عظمة الكتاب بمدى وقوعهم النافذ على تلك المناطق البركانية وتعميدهم لروح الإنسان وهو يتوهج بنارها؟

وإذا كانت أسئلة التكوين الثانى لدى المتلقى تترى بهذا الإيقاع دون إجابة حاسمة فحسبنا أن نختار ملاحظة ثالثة تتعلق بواحدة من أهم المشكلات الأسلوبية التى نجح محفوظ فى حلها بتلقائية شديدة وهى مشكلة المستويات اللغوية للشخصيات المختلفة، وقد درجت فى محاضراتى النقدية عن الرواية فى الجامعات المصرية والعربية على مبادرة طلابى بسؤال محدد هو: ـ

ـ هل تشعرون أن استخدام **نجيب محفوظ** للعامية طبيعى أم مفتعل؟ فيردون قائلين إنه طبيعى ولا إشكال فيه. فإذا نبهتهم أنهم بذلك قد سلموا باستخدامه للعامية وطالبتهم بمراجعة ما يقرأون اكتشفوا عمليا أن اللغة التى يستخدمها محفوظ فى رواياته سردا وحوارا تتقمص أصواته وتتلبس شخوصه بطريقة تبدو كأنها أكثر ما تكون طبيعية وقد خرجت لتوها من رحم الواقع دون تشويه، اكتشفوا أن الفنان العظيم لا يتلكأ عند السؤال عن اختياراته اللغوية، فالمشكلة تحل لديه على مستوى أعمق؛ عندما تصبح اللغة مظهراً تتجلى فيه شعرية الحياة وأداة لصناعتها فى الآن ذاته، عندما تحتشد عبرها توترات الإنسان وتتبلور فيها توهجاته وتتطبع بها خواص شخصيته. وسوف نحتاج لجهد علمى موصول فى تحليل الخواص الأسلوبية للغة **نجيب محفوظ** وطرائقه فى الأداء الشعرى للحياة حتى ندرك دوره الحقيقى فى تشريع فن الرواية وتأصيله فى صلب اللغة العربية، وحينئذ نكون قد وصلنا إلى بؤرة السؤال التكوينى الأول المتعلق بعبقرية المتخيل عنده.



صبرى حافظ

«الحرافيش» ...
أنجح أعمال نجيب محفوظ فى الإنجليزية



حظيت الترجمة الإنجليزية لرواية نجيب محفوظ (الحرافيش) باهتمام واسع بين النقاد والقراء البريطانيين لم تحظ به أى رواية أخرى من روايات نجيب محفوظ التى ترجمت إلى الإنجليزية. فبالرغم من أن الترجمة الإنجليزية للثلاثية باعت أكثر من ربع مليون نسخة، ورسخت مكانة نجيب محفوظ الروائية على الخريطة الأدبية الإنسانية لقراء اللغة الإنجليزية، إلا أن النجاح الذى حققته (الحرافيش) حتى الآن، بالرغم من انصرام شهور قليلة على ظهورها، يفوق ذلك الذى حققته الثلاثية، ليس فقط لأن (الحرافيش) ظهرت بعد أن رسخ ظهور الثلاثية فى ترجمتها الإنجليزية مكانة نجيب محفوظ الأدبية، وكسب له جمهورا واسعا من قراء الإنجليزية، ولكن أيضا لأن لرواية (الحرافيش) سحرها السردى الخاص الذى يبدأ من عنوانها الغريب نفسه، وقد احتفظت به الترجمة الإنجليزية كما هو دون ترجمة، ويستمرعبر بنيتها السردية المتميزة التى تمزج البنية الروائية بالبنية الملحمية برهافة وشاعرية، ذلك لأن (الحرافيش) توشك أن تكون نوعا من إعادة الاعتبار لأنماط السرد العربى الأصلية أو البدائية achetypal التى شكلت مهد السرد القصصى نفسه، واستاثرت بساطتها الساحرة وافتراضاتها الأساسية حول قدرة القص على إعادة خلق العالم وتشكيله، على عقول القراء وخيالتهم. كما تقدم لقارئ اللغة الانجليزية المعادل العربى لجمحات خيال رواية أمريكا اللاتينية بواقعيتها السحرية التى استاثرت بلب القارئ الأوروبى فى السبعينيات واستحوذت على اهتمامه منذ السبعينيات.

والواقع أن (الحرافيش) هى فى تصورى أهم أعمال عقد السبيعنيات فى إبداع كتبنا الكبير، إن لم تكن واحدة من أهم رواياته قاطبة؛ ليس فقط لأنها تنطوى على إضافة فنية بارزة تتجلى فى محاولتها للمزج بين عناصر البناء الملحمى والبناء الروائى، وعلى استلهامها لاستراتيجيات القص الشعبى والسرد الأصلى أو البدئى، ولكن أيضا لأنها تتناول واحدة من أهم القضايا الإنسانية عامة والعربية خاصة وهى قضية السلطة والعدل الاجتماعى، حيث تقدم هذه الرواية الجميلة الممتعة واحدة من أوسع الدراسات الروائية استقصاما لآليات الجدل المستمر والمعقد بين قضية السلطة وقضية العدل الاجتماعى وآليات العلاقة بين الحاكم والمحكوم، بالصورة التى تكشف معها عن استحالة الفصل بين القضيتين، أو على الأقل صعوبته، وهى إلى جانب هذا واحدة من أكثر الدراسات الروائية توغلا فى الكشف عن آليات الشر الثاوية فى الإنسان، وعن طبيعة العلاقة المعقدة بين الخير والشر بالمعنى البدئى أو الأصلى لهذه العلاقة ذات التجليات المتعددة بل اللانهائية، وعن الترابط المستمر وبين عمليات الغواية المختلفة من جنس وسلطة ومال، وبين الحنين إلى فردوس مفقود تتحقق فيه الحرية للوطن والسعادة للشعب. لكن فردوس الرواية ليس فردوساسماوياأو حمليا بقدر ما هو فردوس أرضى ينهض على العدل والعمل والكفاية والحرية، وعلى أهمية دور الوعى ودور الشعب وعلى ضرورة المبادرة الشعبية للسيطرة على مقدراتها وحراسة حقوقها. لكن أهم ما فى هذه الرواية هو أنهاتلجأ إلى تناول هذه القضايا بالغة الأهمية والتجريد والتعقيد من خلال اسلوب بالغ البساطة والتجسيد، ومن خلال مجموعة من الحكايات العذبة البسيطة التى توشك أن تكون نوعا من إعادة إنتاج للحكاية الشعبية فى عراقتها وسحرها.

يعود **نجيب محفوظ** فى هذه الرواية إلى العالم الذى خبره وسيطر عليه فنيا وهو عالم الحارة الذى يتحول عنده إلى تقطير لمصر وللعالم ليتناول من خلاله هذه القضية التى توشك أن تكون مفتاح قضايا الإنسان وقضايا المجتمع على السواء، لكنه يعود إليه بطريقة مغايرة لأسلوب الأمثولة الرمزية allegory التى كتب بها رواية (أولاد حارتنا) وحتى لأسلوب النوستالجتيا الروائية التى كتب بها (حكايات حارتنا)، لأنه يبلور فى معالجته الروائية تلك أسلوبا روائيايرتد بالقص إلى مهده الأول حيث كانت البساطة المطلقة هى صنع الشعر والقدرة على صياغة الأسطورة! وحيث يتولد القص من القص فى سلسلة مستمرة تؤكد ديمومته واستمراريته؛ وتمتزج البنية السردية الحديثة بأشكال القص الشفهى وصيغ السرد البدائية القديمة! ويرتد السرد على نفسه فى بنية أثرية تتأكد عبرها استمراريته. فالرواية تتكون من عشر حكايات يؤكد رقمها الدائرى طبيعتها الاستعمارية والتخليصية التى تنوب فيها العشرة عن الأعداد كلها، لأنها تنطوى على الصفر والواحد وهما أساس الأرقام الثنائية، كما أن العشرة هى جماع الأعداد كلها من الصفر وحتى تسعة. ولا تكتفى الرواية فى مجال تكريس بنيتها الدائرية بهذا العدد وحده، ولكنها تكررها من خلال الزمن لأن الرواية تبدأ عند الفجر وتنهى فى السحر فى نوع من التأكيد على استمرار دورة الزمن الأبدية.

وقبل الحديث عن بناء الرواية لابد من كلمة سريعة عن سياقها، لأن هذه الرواية صدرت بالعربية عام ١٩٧٧ وهو عام أكبر اضطرابات مصرية حديثة حيث اندلعت فى بدايته انتفاضة ١٨ و ١٩ يناير الشهيرة التى جردت الحكم من شرعيته،

وخرجت فيها المظاهرات من شواطئ البحر الابيض المتوسط شمالا حتى شواطئ بحيرة ناصر جنوبا تهتف بسقوط النظام الذى جر على البلد الخراب بسياسته الانفتاحية العقيمة. فذهب فى نهاية العام إلى أرض الأعداء. وتبدأ الرواية فى الفجر لحظة ميلاد الضوء المبشر بيوم جديد، ولحظة ميلاد الإنسان نفسه الذى ألقى به فى العالم وترك وحده ليبدأ البحث عن نفسه وعن القيم التى ترود سعيه للتحقق. وترد هذه البداية الدالة الرواية إلى عوالم السرد الأصلية التى توشك فيها أن تكون نوعا من المعادل الروائى للحياة نفسها. ولهذا فإن حكاياتها العشر هى مجرد حلقة أولى من حلقات حياة مستمرة ومتكررة، بل إنها تنطوى فى جوهرها على البنية التكرارية التى تؤكد استمرارية القص الأبدية واللانهائية. كما تستخدم الرواية كذلك استراتيجيات قص (**ألف ليلة وليلة**) الذى تتوالد فيه القصص وتتناسل واحدتها من قلب الأخرى. لأن البنية الروائية تحرص على وضع بذرة القصة اللاحقة فى طوايا القصة السابقة. وبالإضافة إلى هذا جميعا فإن الحكاية الأولى من ملحمة (الحرافيش) والمعنونة بـ «**عاشور الناجى**» تنطوى هى الأخرى على حوارها الخلاق مع بنية قصة بدء الخليقة وطقس التسمية والنجاة من الطوفان وغير ذلك من مفردات القص البدئى الأصلى الأسطورى. وكأن الرواية تسعى إلى تأسيس أسطورتها الخاصة التى يولد فيها البطل من رحم المجهول، ثم تتكشف له فى نوع من النبوءة رؤياه الخاصة التى تدفعه إلى النجاة بأسرته من الوباء الذى أصاب حارته. وتنجيه الهجرة إلى البرية من الوباء وحده بعد أن أهلك كل أبناء حارته برمتها وقد صمت آذانها عن دعوته للهجرة إلى الخلاء أو البدء من جديد. والبداية الجديدة ميلاد جديد. فعندما يعود عاشور الناجى الوحيد من الوباء إلى الحارة يؤسس فيها عالما مثاليا ينهض على العمل والعدل. وهو عالم يرسى عبره أبجدية المثال الإنسانى أو الفردوس الأرضى الذى يحلم به الجميع.

وتظل قصة **عاشور الناجى**، وهو الجذر الأصلى لكل أبناء الحارة، التى تنطوى على مفردات نبوة شعبية من نوع فريد حلما ضائعا يراود أبناء حارته أو بالأحرى أبناء حارته أو بالأحرى أبناء وطنه جيلا بعد جيل. وتحيلها الرواية إلى أسطورة فاعلة فى النص كله، لأن عاشور يختفى بشكل غامض ولا يفقد العامة أبدا الأمل فى عودته من جديد، وكأنه المهدى المنتظر الذى سيخلص الحارة من كل أوزارها وشرورها وبلاياها. ثم تتعاقب الحكايات التسع وتتغير مفرداتها وتتنوع أحداثها وتتباين شخصياتهاولكنها تظل كلها حكايات بحث أبدى مستمر عن العدل والحرية فالرواية التى تبدو على السطح وكأنها سلسلة ساحرة من القصص والأساطير الشعبية، مشغولة بقضية أساسية هى قضية العالم العربى، بل والعالم الثالث كله، وهى كيف يمكن لمجتمع فقير أن يؤسس مملكته الأرضية، وأن يقيم دعائمها على فكرتى العدل والكفاية. ومن هنا فإن آليات السرد الروائى كلها تقود مهما تعددت السبل وتشعبت المسالك إلى قضية السلطة وشرعيتها. وكيف يمكن للفتوة أن يحظى باحترام أهل الحارة ومهابتهم ومحبتهم معا.

وتتابع الأحداث وتتلاحق الأجيال، وتتعدد أشكال الاستيلاء على الفتونة دون أن تستطيع الحارة أن تعود إلى فردوسها الأرضى المفقود. لأن استحالة الجمع بين المهابة والحب، وكمون بذرة الفساد فى النفس البشرية، وقدرة السلطة على العصف بالحق، تقود فتوات الحارة دائما إلى القهر والفساد. خاصة وأن أبناء الحارة يبدون وكأنهم مصابون بنوع

من مرض فقدان الذاكرة التاريخية للزمن. يتخطبون فى الأخطاء ولا يتعلمون دروس التاريخ وقد هدهم القهر المستمر وفت الظلم فى أرواحهم. وتتسم تقنيات السرد فى حكايات الحرافيش المتلاحقة بقدرتها الحاذقة على أسر الزمن والسيطرة عليه. وبمهارتها الفائقة فى نسج آليات العلاقة المعقدة بين السلطة الرسمية المتمثلة فى جهاز الدولة والشرطة، والسلطة الشعبية المتمثلة فى نظام حكم الحارة عبر فتواتها وحرافيشها. وبين سلطة الفرد القائمة على القوة المطلقة والتى لا تتحقق إلا بالقهر والفساد، وسلطة الجماعة التى لا تنهض يوتوبياها المرجوة إلا على أساس من العمل والعدل والأمان. كما تتسم أيضا بمقدرتها على نفى السلطة الرسمية إلى خارج العالم وتهميشها، والتعامل مع السلطة الشعبية التى تنهض على أخلاقيات الحارة الأصلية، وعلى القوة الجسمانية التى تسعى فى مستوى من مستويات القص فى الرواية إلى السيطرة الأبدية والخلود. كما تتسم بسيولتها السردية التى تكتسب فيها الفنتازيا صلابة الواقع ويمتزج فيها الحقيقى بالخيالى والسحرى.

لكن تراكم الحكايات الذى تتخلق عبره بنية سردية شيقة أقرب ما تكون إلى الواقعية التى تعتمد على التكرار والمغايرة ينطوى فى الوقت نفسه على نوع من التطور والتقدم إلى الأمام. وعلى رسالة مضمرة تقول إنه لابد من أن تنهض السلطة على العدل إذا ما كان لها أن تحظى بأى قدر من الأمن والاستمرار. وبأن السلطة الحقيقية هى تلك التى تنهض على آليات نابعة من المجموع ومتجهة باجتهاداتهاإليه، وأن بذرة الشر الكامنة فى النفس الإنسانية، لا تقل أصالة وتجذرا فيها عن بذرة العدل والخير. وأن هذا التعادل المستمر بين القوتين يتطلب من الإنسان تحكيم العقل والسيطرة على النفس وكبح جماح الشهوات. وتقدم الرواية هذا كله من خلال قص آسر سحرى كان هو السر فى نجاح هذه الرواية الكبير بين قراء الانجليزية الذين رأوا فيها مرآة للنفس الإنسانية فى كل المجتمعات وعبر كل العصور.



أحمد كمال زكى

نجيب محفوظ

الفكر الإسلامى فى أدب نجيب محفوظ



عندما أُعْلِنَ نجيب محفوظ بنبأ فوزه بجائزة نوبل العالمية وجاوز حالة الدهشة التى اربكته شيئًا قال: إننى محظوظ، والجائزة الوحيدة التي لم أفكر فيها هى جائزة نوبل!

وقد استدرك بعد ذلك استدراكين لافتين أولهما سؤاله: هل حررت الجائزة فلسطين؟ وثانيهما قوله: عندما أقول إننى محظوظ فليس معنى ذلك أننى عديم القيمة، ولكن ربما كان من حسن حظى أن الساحة الأدبية خلت من بروست وتوماس مان وغيرهما ممن يعبّرون عن قيم الحضارة الغربية.

ومغزى كلام الرجل - وقد كان تلقائيا أو لم يفكر فيه بالقدر الذى يردّ به على اتهامات من تخلت عنهم الجائزة وهم ينتظرونها من سنوات - أنه اجتهد فيما ندب إليه نفسه، ولم يسع إلى أجنبى واحد يوضح له هويته عالميا. وكان قد وقر فى نفسه أن وطنه اظفره بأرفع جوائزه، بل جررت إليه أذيالها جوائز المجمع والوزارة ثم الدولة مرتين: فى تقديرية الملك فؤاد الأول قبل إلغائها، وفى التقديرية القائمة التى نالها عمالقة مصر لطه حسين والعقاد ومحمد فريد أبو حديد.

كان يرى أن نوبل خارج دائرته، إلا أن ما أصدره من روايات أشرفت على الخمسين ومن عشر مجموعات قصصية هى وحدها التي أدخلت دائرته فى دائرة نوبل على قاعدة التواصل الحضارى ووحدة الإنسان وذلك فيما عرضت له أعماله القصصية - رواية كانت أو قصة قصيرة - من قيم ترشحه للفوز بتلك الجائزة، وأهمها صدق التعبير عن قضايا العصر.

ومن الخطأ الزعم أنها ـ ممثلة فى تأكيد العدالة الاجتماعية والحرية والعلم ـ وقف على أدباء أوربا وأمريكا، ولقد نشرت مجلة المصورالمصرية فى عددها الخاص عن نجيب محفوظ سنة ١٩٨٨ قوله: «قيم الحرية والعدالة الاجتماعية والعلم لدينا لا تتناقض مع الحضارة الغربية، وفى الوقت نفسه لا تجعلنى أتملّص من تراثى.. الحرية إسلامية، والعدالة الاجتماعية كذلك، والتضامن إسلامى، والعلم عبادة فى الإسلام» فليقرأ ذلك هؤلاء الذين اشتركوا فى محاولة آثمة لاغتياله أجل، وفى سورة المجادلة «يرفع الله الذين آمنوا منكم والذين أوتوا العلم درجات» وقد تعلم هو منذ ألحق بكتاب الشيخ بحيرى بالجمالية ـ حيث ولد آخر عام ١٩١١ ـ وإلى أن تخرّج فى الجامعة وشرع فى الإعداد لدراسة الماجستير برسالة عنوانها «مفهوم الجمال فى الفلسفة الإسلامية» بإشراف الشيخ مصطفى عبدالرازق.

بل راح بعد ذلك يعب من معين الثقافة ما شاءت له قدراته وتطلعاته، حتى قيل إنه استوعب مما قرأ دائرة المعارف البريطانية، فيما كانت أحياء القاهرة الشعبية تمسك عليه كتاب الله وتاريخها وعبادها ومتصوفيها أصحاب حلقات الذكر والتكايا التركية التى ظلت أناشيدها تدغدغ حواسه وهو يكتب «**ملحمة الحرافيش**» بعد أن جاوز الخامسة والستين.

وأنا أزعم أن تأثير هذا البعد المحلى هو الأقوى فى تشكيله فنيا، وما عدا ذلك كان الأضعف وإن يعتبر صقلا لفكره وأدبه جميعا. وإذا كانت شخصية كمال عبد الجواد فى ثلاثيته المشهورة أكثر اتساقا مع شخصيته ـ كما اتفق على ذلك أغلب نقاده ـ فلن نضل فيها ولو قليلا جادة الإسلام، حتى وهو يتعرض دينيا لبلبلة المفارقة بين ماهو مستورد من الغرب المتطور وصار جزءًا من البنية الاجتماعية المصرية، وما هو أصيل فيها ويعبق بدفء العقيدة وروح الإسلام. وقد اجتاز كمال أزمة المفارقة، مثلما اجتازها نجيب محفوظ فى ريعان شبابه بعد قراءته لداروين، واستطاع من ثم أن يواجه آراء اليساريين من خلال كتبهم، ولا يأتى شططا بإعجابه الكبير بالوجودية التى كان من آثارها تبنيه الشكل النقيض فى السرد القصصى بوجه عام.

ويذكر بعض النقاد أنه جعل كتاب جون درينكواتر فى تحديد الأدب The Outline of Literature نافذته الأولى للإطلالة على الغرب، وكتاب كولن ويلسون اللامنتمى The Outsider نافذته الأخيرة. وهكذا جمع بين الأصولية الأوربية والحداثية، إلا أنه ظل مع ذلك الكاتب العربى الذى غطت أصالته ـ فى إطار عزته القومية ـ على شبهات التردى فى أحضان الغرب، ولم يجد غضاضةً فى أن يعترف بأنه كان يكتب من منطلق بعض الواقعيات الأوربية وهو يعلم أنها تلفظ أنفاسها الأخيرة!

وربما لانسرف على الكاتب ولا على أنفسنا حين نجعل ما نال به الجائزة العالمية شاهدا على صحة ذلك، نقصد الثلاثية ـ بين القصرين وقصر الشوق والسكرية ـ التى صدر جزؤها الأخير سنة ١٩٥٧، وروايته الواقعية الرمزية «**أولاد حارتنا**» التى شرع ينشرها منجمة فى صحيفة الأهرام فى سبتمبر من عام ١٩٥٩ وعلى مدى أربعة أشهر، فضلا عن مجموعاته القصصية التى كانت ميدانا يحسن التحرك فيه على قاعدة الاحتماء بالتراثين الدينى والتاريخى لتصوير واقع العصر. ويمكن أن نضيف من عندنا ـ أو من وجهة نظرنا ـ رائعته «**ملحمة الحرافيش**» وقد عدها هو امتدادًا أو تطويرًا لروايته «**أولاد حارتنا**».

وإذا نحن فصلنا المجموعات القصصية كنوع أدبى له قيمة وأحكامه الخاصة عن الروايات الثلاث من حيث انتمائها إلى نوع أدبى آخر له - بدوره - قيمه وأحكامه، فإننا لا نحرم أى نوع من النوعين حق التميز لديه. لكننا برغم ذلك نخصص النوع الثانى بما نسميه فنيا رواية الأجيال، وهى شكل ملحمى برع نجيب محفوظ فى التمرس عليه والبروز فيه. وتتمحور قيمته فى كتابة الرواية تاريخًا فنيا لأسرة أو لمجتمع أو بلد، بحيث تتداخل فيها أجيال الشخصيات. والتاريخ فى كل الأحوال لا يعنى الصدق الواقعى، وإنما تتجه حركته السردية نحو الصدق الفنى فى دلالاته على العصر والمرحلة والبيئة، أى على الإنسان فى أى زمان وكل مكان.

لكن ما الفن الروائى كله قبل ذلك، وأين موقع نجيب محفوظ على خارطته؟

نحن لا نسأل لكى نؤرخ للرواية، بل إن هذا الفن لا يعنينا هنا إلا منذ ظهر نجيب محفوظ فى السنة الأخيرة من الثلاثينيات بروايته التاريخية «**عبث الأقدار**». وربما حول عام ١٩٤٥ بالذات، أى حين أصدر روايته «**القاهرة الجديدة**» وكانت نشرت قبل ذلك بعنوان «**فضيحة فى القاهرة**».

المنزع فيها واقعية رومانسية، وتحاول الطبيعية أن تتسلل على صفحاتها لتصنع مزيجا مقبولا من السرد. وفى كثير من الأحيان يسمو نجيب محفوظ بأدائه الرصين على نحو جعل فنه الروائى أكثر تجاوبا مع الواقع المصرى، بالرغم من إخفاقه فى أن يصرفنا عن تصور تتبعه بلزاك وفلوبير الفرنسيين، إن لم نذكر مع هذين تشيكوف الروسىّ ولا أقول دوستويفسكى فهذا غنى عن القول.

بدت «**فضيحة فى القاهرة**» بما فيها من تحليلات اجتماعية ونفسية تمهيدًا منطقيا لظهور روايته «**خان الخليلى**». بمعنى أنه بدأ المرحلة الاجتماعية بالبحث عن أزمة الفرد البورجوازى فى مجتمعه الباحث عن خصائص بنائه، أى بعملية تصوير الشخصيات فى حالة تفاعل بالواقع المعيش بكل عقده وأمراضه وطموحاته؛ داخل الجامعة وفى قضايا الاقتصاد والصراع السياسى بين الانتماء إلى اليمين ممثلا له مأمون رضوان، وإلى اليسار ممثلا له على طه، وإلى الوسط المحايد ممثلا له أحمد بدير، دون أن ينسى المثالية التى تناقش بحماسة الشباب علاقة طالب الجامعة بالله تعالى وبالطبيعة. وأما المرأة فقد يتهيأ لها أمثال محجوب عبد الدايم الإنسان الفقير الوصولى لينافق - فى غياب العدالة الاجتماعية - أمثال البيروقراطى سالم الإخشيدى ليوصله إلى قاسم بك فهمى صاحب الرغبات الدنيئة، فيعينه فى وظيفة على شرط أن يتزوج بإحسان شحاته إحدى محظياته.

وسيعيد نجيب محفوظ النظر قليلا فى «**خان الخليلى**». وذلك بتوجيه اهتمامه الأكبر إلى الفئات الشعبية التى يكون احتكاكها بالبورجوازية، بل كذلك بالارستقراطية بمقدار حاجتها إليهما وبما يقتضيه الصراع وتقوم به المفارقة!

على أن تفصيلات الوقائع فى «**فضيحة فى القاهرة**» لا نراها تعنينا بأكثر مما قدمنا، وإنما يلفتنا فيها مأمون رضوان بآرائه وسلوكياته فى تلك المعمعة المخجلة. وفيما كان مأمون آمنا تماما من شر ما يقع سقط محجوب عبد الدايم،

ومن قبله سقط سالم الأخشيدى وقاسم فهمى، كما سقطت إحسان شحاته رفيقة الدرب التى كشفت بسلوكها عن أنه لا أمل فى المناخ الأسرى الذى تحجب فيه قيم الدين ويفتقد الرادع الأخلاقى. كان سقوط إحسان من داخل أسرتها أولا، ثم لم تجد من على طه الشيوعى ما يحفظها له زوجة للمستقبل، وكان ينفق عن سعة - وهو كفيل الفقراء - ويتأنق ويأكل لذيذ الطعام فيما كان قاسم فهمى يأكلها جسدًا أرهقه الهوان وزوجها محجوب يقول بوقاحة: قرنان فى الرأس لا يضيران!

على هذا النحو تحبك الرواية، وليس من غيوم تكسف البهاء الذى يشيعه نموذج مأمون رضوان - ولنتأمل دلالة التسمية - فهو وحده صاحب الإيمان الذى يجعل لكل مشكلة حلا، والذى يقبل باشتراكية معقولة متمثلة فى الزكاة من حيث هى قوة تحقق العدالة الاجتماعية. فضلا عن أنه يتحمس للسفر إلى باريس بغية الحصول على الدكتوراه، ومن أجل بناء أسرة يضمن لها بعلمه وبوازعه الدينى الاستقامة والاستقرار.

ولقد تنبهت الكتورة فاطمة الزهراء محمد سعيد فى بحثها اللافت «الرمزية فى أدب نجيب محفوظ» إلى أن قسمات هذه الشخصية - أى شخصية مأمون - كررها المؤلف من خلال نموذج عبد المنعم شوكت فى «السكرية» وكان من أصحاب العقائد الثابتة «وثبات العقيدة يضفى نوعاً من الاستقرار على حياة الشخصية»

إن هؤلاء وجدوا فى المجتمع المصرى قبل وجود جماعة الإخوان المسلمين، بل باشروا نشاطهم فى جماعة سابقة أشار إليها مأمون بقوله فى الرواية «ألا يمكن أن نبدأ كفاحنا الحقيقى فى جمعية الشبان المسلمين فنطهر الإسلام من غبار الوثنيات ونرد إليه روحه الفتية وننشر دعوة لا تلبث أن تشمل الشرق العربى ثم بلاد المسلمين» ص ٩

ثم تظهر هذه الشخصية متحولة بمفارقة متقنة فى «الشحاذ» نعنى عمر الحمزاوى. كان هذا يعمل بالمحاماة، وقد تزوج لتستقر حياته بمنهج توفيقى بين كونه جانبا من شخصية رءوف علوان ماركسيا صابئا فى رواية «**اللص والكلاب**» وجانبا من شخصية أحمد بدير محايدا لابأس من أن يسيره الواقع فى رواية «**فضيحة فى القاهرة**».

بل أدى عمر فريضة الحج ليتم له الكمال وعله يهتدى إلى إجابة شافية عن سؤال طالما ألقاه على نفسه وعلى أصحابه وهو: ماذا تعنى الحياة؟

حتى إذا أطلق سراح صديقه اليسارى عثمان خليل من السجن السياسى - بعد عشرين عاما - رده لقاؤه به إلى القلق والخوف، ولم يجده اعتبار أن مرحلته التاريخية تفرض عليه الهرب من المواجهة. فقد تزوج عثمان بابنته ودمر كل شيء أمامه، على الأقل فى قشرته التى تقرر - عبثا - أن الدولة تطبق المبادئ التقدمية، وأنه من حيث هو إنسان قد يسقط مريضا بلا علة!

واختار فى النهاية - والشرطة تطارد زوج ابنته وصديقه اللدود - أن يندمج فى المتصوفة يعيد النظر فيما حوله، ويستهدى فى حالات وجده ولادة الفجر المتكررة كأنما ينتظر ميلاد نفسه البريئة الخالصة من جديد.

وفى «**ميرامار**» يكشف نجيب محفوظ جانبا عمليا للفكر الإسلامى بشخصية عامر وجدى الصحفى المخضرم. وصفه بادئ بدء بما وصف به ضحايا الثورة، إلا أنه سرعان ما طهره من بواعث الحقد وأسباب الشنآن، وقد استعان على ذلك بأن أقرأه القرآن الكريم يجد فيه خلاصه فى الدنيا والآخرة.

وفى أكثر من قصة قصيرة له - وقد يمكن أن نجعل مجموعته «**دنيا الله**» مناط شهادة - نلحظ أنه وهو يطالب بأن نتجاهل الموت حتى يقع كحقيقة مقررة، يهتم بالحياة قدرًا تؤكده عفوية العقيدة. وحتى فى حالات الشك، وعندما يغم على أحدٍ طريق النجاة فليس أجدى من الاتجاه إلى «جامع الدرب» للظفر بنقاء السريرة ولتحقيق السلام فيما قدره الله بعلمه و «علم الله لا حدود له»

وفى قصة «**زعبلاوى**» الذى يبدو أساسا لشخصيتى الجبلاوى فى «**أولاد حارتنا**» وعاشور الناجى فى «**ملحمة الحرافيش**» عبثية تبدؤها أغنية شعبية يرددها الناس «الدنيامالها يازعبلاوى شقلبوا حالها وخلوها ماوى» وينهيها يقين فعل خص به زعبلاوى من كان يبحث عنه كما سنرى فيما بعد، ليبدأ رحلة جديدة وراء البحث عنه، مجاوزًا ونس الدمنهورى وأقرانه!

المهم أننا لنعرف دلالات تلك الشخصيات التى يتردد ظهورها فى أدب نجيب محفوظ، علينا أن نضع فى مقابلها الشخصيات الأخرى التى زعزعت ثقة يساريى العالم العربى به. نعنى الماركسيين الذين اعتاد أن يقدمهم محفوظ - فى ثوريتهم - بصور الانتهازية، يتشدقون بالشعارات البراقة، ويتراجعون تماما عنها فى أول فرصة تتهيأ أمام أحدهم للكسب المادى أو الاجتماعى. وبدا بوضوح أن الإعراب عن سخطهم عليه بدعوى تميزه إلى حل كامب ديفيد، إنما كان وراءه التنديد بالرفاق الماركسيين.

ومن هؤلاء الرفاق على طه كما رأينا فى «**القاهرة الجديدة**» وقد بلغ به محفوظ الغاية وهو ينقل عنه قوله «العلم بدل الغيب، والمجتمع بدل الجنة، والاشتراكية بدل المنافسة». وفى «خان الخليلى» نجد أحمد راشد المحامى اليسارى الرافض للعدالة والساعى إلى الهدم، يقول «لو وجدت فى الماضى حكمة حقيقية لما صار ماضيا قط» وبانبهاره بإنجازات علماء العصر يتجرأ فيسأل «أين الله.. لا غنى عن التسلح بالعلم للمكافح الحق، لا للاستغراق فى تأملاته» ولما اتجه بعنايته إلى أحمد عاكف الموظف المهتم بعلم السلف ورواية الشعر القديم قال له باستخفاف «إننى اكره الاستشهاد بالشعر لأننى أعيش فى الحال وللمستقبل» وقد استطرد مصادرًا احتجاج عاكف بأن فى الماضى الأنبياء والرسل فقال «لعصرنا رسله كذلك أضرب مثلا بهذين العبقريين فرويد وكارل ماركس» ص ص ٥٦، ٥٧.

وكان أحمد عاكف قد قرأ فلسفة إخوان الصفا الدينية، فأراد أن يلخصها لأحمد راشد بغية إقناعه بجدوى العقيدة فقال له «إن فى الدين ظاهرًا حيا للعوام وجوهرًا عقليا للمفكرين - لعله يريد متحدثه - فهناك حقائق لا يضيق المثقف بالإيمان بها مثل الله والناموس الإلهى والعقل الفعال» فامتعض ص ٥٨.

وأما فى رواية «ميرامار» ـ وقد صدرت سنة ١٩٦٧ ـ فنجد الصحفى اليسارى منصور باهى . شخصية مريضة بالتيه والقلق والتردد، وقد طالما روجت للأفكار الاشتراكية.

إلا أنها تحذو حذو على طه، فيضحى صاحبها بدرية التى طلقها من زوجها المسجون بتهمة الماركسية. لقد وقع أسير أخيه الضابط، فصرفه عنها واعدًا إياه بمكاسب شخصية وهمية، وهكذا خانها مثلما خان ثورة يوليو نفسها!

تلك كانت ـ على أية حال ـ تخطيطات أولية تحاول بسرعة أن تلقى أضواء على شخصية نجيب محفوظ الفنية، وكيف استطاعت أن تستوعب روح العصر معتمدة محورين لا ندرى أيهما يتقدم الآخر: روح العقيدة المنظمة لسلوكيات الإنسان، والتفاعل بحركات العصر القريبة من الإنسان العربى كثورة يوليو ـ مثلا ـ والتحرر من السيطرة الأجنبية.

وكانت واقعية عروضه المغلفة بالطبيعية أحيانا والرومانسية أحيانا أخرى تقربه شيئا من الواقعية النقدية التى استغلها لنقد البناء الاجتماعى والمؤسسات السياسية فى مصر بخاصة. وإذا كانت شخصياته تبدو دائما فى حالة ترابط مع الواقع الخارجى حتى خروجه بالسكرية ـ آخر الثلاثية ـ سنة ١٩٥٧ عبوراً براويتى **«زقاق المدق»** و **«بداية ونهاية»** دون أن يصرف النظر عن التيارين الماركسى وتيار الإخوان المسلمين ـ فإننا يجب أن ننبه إلى أنه جاوز تلك المرحلة الخصبة والمعقدة إلى ما يمكن تسميته بما بعد الواقعية أو بالواقعية الرمزية كتب فيها **«أولاد حارتنا»**. وقد ذكرنا أنه أخذ ينشرها منجمة فى صحيفة الأهرام عام ١٩٥٩، وكشفت شخصياتها ـ فيما يرى بعضنا ـ عن أنها مقطوعة الصلة بالواقع المعيش وإن تكن فى حقيقة الأمر تضع أقنعه تخفى نقده الاجتماعى المتسم بالذكاء والعمق، ويتأكد ذلك فى **«اللص والكلاب»** التى أصدرها سنة ١٩٦١ ثم فيما أعقبها من روايات بينت أنه لم يعد يعول على نتائج ثورة عام ١٩٥٢، وأن مفاهيم العدالة الاجتماعية والمساواة وحرية الفرد ليس لها وجود طالما انعدمت المعارضة واستغلت ثروات البلاد أبشع استغلال.

وكان تضخم الحس الدينى ـ حتى وإن ظهر مجرد ملاذ يهيئه الشيخ الجنيدى العابد المتصوف كما فى **«اللص والكلاب»** ـ عملية تصاعد لمقاومة الظلم الواقع على المظلومين. وربما يشكل من وجهة نظر الكاتب، نهاية للصراع الناشب بين الفرد والمجتمع، ومن جرائه ظهرت لديه شخصية الإنسان الذى يغترب مأزومًا بفكره، وذلك بعد أن تحول الإنسان المصرى من إنسان العلم إلى إنسان الرغيف ـ كما يقول مصطفى محمود فى الأهرام، تعليقا على فوز محفوظ بنوبل ـ وهذا ما فعلته تقدمية الفئة المضللة» يقصد اليسار الغبى الذى لا يفتأ يساوم على كسب الشارع العربى بفوغائية السفسطة ونار الحقد الطبقى المتأججة.

على ذلك النحو ـ فى تصورى ـ أكون قد أجبت عن السؤال الذى طرحناه منذ قليل وهو: ما الفن الروائى، وأين يقع نجيب محفوظ على خارطته؟

غير أننى لا أدرى ترى هل النماذج التى عرضتها ـ بإيجاز ـ بينت ولو إلى حد ما وسطية الكاتب ومحاولته التوفيق الراشد بين الفكر الموجه ومتطلبات الفن؟

إن الكاتب حتى آخر رواية نشرها فى صحيفة الأهرام وهى «قشتمر»لا يألو جهدا فى جعل العمل القصصى داخل مصر على الأقل، وثيقة احتجاج على الواقع، وصار بمنطقه المتوازن وحدة فنية حقق بها عائد الأدب ما عجز عن تحقيقه دهاة السياسة والاجتماع، ولا أغالى فأجعله فى وصف مصطفى محمود له«عاصمة الأدب فى العالم العربى».

وربما آن لنا أن نقول إن نجيب محفوظ عمد وسيظل يعمد إلى جعل وثيقة احتجاجه - أى روايته وقصته القصيرة - محاكاة لفعل هو بالضرورة دال على قضية. إلا أن المحاكاة لا تعنى تسجيلات اللغة كما تستقطبه حواس الكاتب وبصيرته، وإنما تعنى إبداعا فنيا سوسيولوجيا يستهدف تفسير الحياة مثلما يفسرها العلم بالتجربة، ومثلما تفسرها الفلسفة بالعقل، وقبل ذلك مثلما فسرها الدين بقرآننا الكريم.

والفارق بين تلك التفسيرات اختلاف مواقعها من الحقيقة، ويبدو أن نجيب محفوظ اختار أصعب المواقع، حيث إن بينه وبين الحقيقة المؤكدة مسافات طوالا. ومع ذلك ففى ميزان النقد التفسيرى المعتمد على بعض المبادئ النظرية والمنهجية للعلوم الإنسانية، ونظراً لعمق وعيه بالأبعاد الاجتماعية لواقعه ولقضاياه التى يجاوز جزئياتها وفرعياتها إلى جوهرها - فضلا عن صدق حدسه - بدا قريبا من الحقيقة وإن خالفه مخالفون، فى مقدمتهم اليساريون المتطرفون. وثمة جماعة من المحافظين أخذوا عليه إلحاحه على بعض الجوانب السلبية التى صاحبت تأويله لتطوير الحضارة الإنسانية من خلال العلاقات الاجتماعية والاقتصادية والسياسية، ولا سيما فى مرحلته المتأخرة، أى مرحلة ما بعد الواقعية التى تابعنا الدكتورة فاطمة الزهراء محمد سعيد فى تسميتها بالواقعية الرمزية.

ويبدو أن الواجب يقتضينا أن نقف قليلا عند هذا الأسلوب الفنى فى التعبير، على الأقل لنفهم كيف اختار الحارة المصرية أداةً يرمز بها إلى هذا العالم فى صراعاته وتطلعاته، وفى إبراز محاولاته التى تستهدف - غالبا - مجاهدات الإنسان للرجوع إلى الجنة التى أخرج منها آدم عليه السلام وحواء، وعلى المستوى الأدنى استرداده ماهيأه الله تعالى له - فى الأرض ونهبه الطامعون الأشرار.

ومن تلك الزاوية بالذات تبرز فكرة الصراع بين الخير والشر أساسية فى كل أعمال نجيب محفوظ ابتداء من «**اللص والكلاب**» وإلى «**ملحمة الحرافيش**». بل لم تخل منها رواياته الهامشية، ومنها «**حضرة المحترم**» و«**حكايات حارتنا**» اللتان أصدرهما لأول مرة سنة ١٩٧٥، ومثلهما «**المرايا**» التى أصدرها سنة ١٩٧٢ و«**الحب تحت المطر**» التى أصدرها سنة ١٩٧٣ صدى باهتا أو محاولة غير معمقة لتقويم حالة التفسخ التى وضعت فيها مصر بعد هزيمة ١٩٦٧

فى وقوفنا أمام ذلك الأسلوب الرمزى الواقعى يتحتم علينا أن نذكر أن نجيب محفوظ أقامه على قاعدة توظيف التراث لتصوير المواقف الروائية المعيشة. بل هو يمتاز عن غيره بنجاحه اللافت عندما يعلق المشكلة العصرية بالماضى كتورية ذكية، دون أن يحد من جموح خياله.إلا حين يحس أنه يجاوز إما مستوى الوعى بالمرحلة، وإما مستوى قدرة التراث على الإفضاء أو الايحاء. وفى هاتين الحالتين أو فى إحداهما يتوقف عن بديل حاضر يصلح لأن يكون تتمةً لما شرع فيه، ومن

ذلك - على سبيل المثال - عدو له عن مواقف التخفى التى تشكلت بها حياته طوال السنوات الأولى لثورة ١٩٥٢، وكان يعادل بها مواقف نظيرة فى التراث على نحو ما فعل فى «**أولاد حارتنا**»

ومن قبل فى الروايات التاريخية الثلاث، حيث لم يعمد إلى الخروج عن الأجواء الفرعونية السحرية إلا بمقدار ما وضع لشخصياتها من أبعاد وأكسية فكرية معاصرة. ولكن الأكثر دلالة على ما أعنى رواية «**الطريق**» التى أصدرها سنة ١٩٦٤، وفيها قيل ما قيل عن قرابتها لـ «**أولاد حارتنا**» ولكن لم يفتبه قائل واحد إلى أنها تتبنى البطل الملحمى فى بعض سماته.

فصابر - بطل الرواية - مجهول الأب، وقد نشأ بالإسكندرية فى كنف أمه بسيمة عمران نشأة غير طبيعية. وقبل أن تموت بسيمة ذكرت أن له أبًا اسمه سيد سيد الرحيمى يقيم فى القاهرة، وكان لابد بعد دفنها أن يبدأ رحلة الانتماء الاسطورية. لكن ظروف الفندق الرخيص الذى نزل فيه تمهيدًا لتأكيد هويته انحرفت به إلى الواقع الذى يعصف الشر بخيره، مع أنه ودع على قبر أمه بمن قال له «تذكر ربك». فلم يفعل وفقد فى نسيانه الحرية والكرامة والسلام، وكذلك القدرة على العمل فى غياب أبيه الوعد والأمل «لا قيمة لأى عمل يجىء عن طريق أبى.. والواقع أننى لا أصلح لشىء.

أى أن «**الطريق**» كرواية نصفها أو أساسها موضوع أسطورى ونصفها يلتحم بمفردات الحياة العملية، وبمقتضى النصفين يصير صابر سيد الرحيمى نموذجا للإنسان الذى تتصارع المادة والروح داخله، فتغلبه المادة مانسى أن يقول لنفسه «تذكر ربك» أى يغلب على أمره مع أنه ساع فى الأصل إلى الطهارة بالانتماء إلى أب مرموق.

كانت النتيجةصدور القرار بإعدامه - وكان - رأى أباه فيما يرى النائم - مثلما صدر القرار بإعدام سعيد مهران ولم يجده لجوؤه إلى رحاب الشيخ الجنيدى. ونلحظ هاهنا وهناك أن الرجلين المرصودين للموت لم يعملا من أجل استمرار الحياة السوية، وإنما عملا من أجل طمع مشبوه فى الدنيا. فلا سعيد مهران ثار لنفسه من رءوف علوان ومن خاطف زوجته التى طلقت منه وهو فى السجن، ولا صابر الرحيمى شغل نفسه بما يخرج عن النطاق النسبى، بل تورط فى جريمة قتل جعلته يقول لنفسه «أنت المفلس المطارد بماض ملوث بالدعارة والجريمة، تتطلع بمعجزة إلى الكرامة والحرية والسلام»

وفكرة العمل نفسها قاعدة إسلامية تؤسس عليها الحياة والعبادة جميعا..لا لأنها تمنع أنواع الضياع أو الاغتراب الفردى والجماعى، وإنما لأنها تؤكد شخصية العامل الذى تحدث القرآن الكريم عن عائده بقوله تعالى «وقل اعملوا فسيرى الله عملكم ورسوله والمؤمنون»

وكما قدم فى قصته القصيرة «**زعبلاوى**» الباحث عن صاحب اليد الشافية فى تصور إسلام العامة - وهو زعبلاوى نفسه الغائب الحاضر والمتصدر خيالات الناس قدر تعرّفه إلهاما أو حدسا أو نقل خلف عن سلف، مازج نجيب محفوظ بين مفردات الواقع كما تصوره معالم القاهرة المعزية وبين توهمات أصحاب الطرق ومجاذيب الحسين. هؤلاء تآلفوا - منذ قديم - بالشطار والعيّاق قاطعى الطرق، ومنهم تناسل فتوات الحارة الذين ابتدعهم خيال الكاتب الواسع.

النتيجة على أية حال هو ضلال الباحث عن الشفاء لدى زعبلاوى، مثلما ضل صابر الرحيمى وسعيد مهران، ثم بعض شخصيات «**الكرنك**» و «**ميرامار**» نذكر منهم سرحان البحيرى وطلبة مرزوق وغيرهما ممن مثلوا فئات المثقفين الرافضين اللاعنين والراضين على حد سواء، وكل هؤلاء يلتزمون بفندق - أى إقامة عابرة - أو بمقهى أو بعوامة أو بنسيون وبعضهم اعتاد أن يجمع شمله كل أول خميس تغنى فيه أم كلثوم وصلتها الشهرية بالأزبكية.

ذلكم فى نهاية الأمر هو أسلوب نجيب محفوظ فى بناء رواياته وقصصه ولا تخفى علينا فيه نزعته الدينية المتحكمة أساسًا فى كل مرحلته الواقعية. وسواء وقف فى الحارة أو جاوزها إلى الشارع - بمعنى المساحة الأرقى سلوكا والأعمق فكرا حيث الصحافيين والمحامين وكبار الموظفين والمتنطعين على الإقطاع الذاهب - نجد الإسلام جوهرًا فى الطروح القابلة للمناقشة. وفى «**المرايا**» التى صدرت لأول مرة سنة ١٩٧٢ نجد شخصياتها معنيةً تماما بأزمة الدين لدى بعض الشباب، بل لا نعدم الإشارات الدالة على« محاولة إعادة الروح فى الأمة وذلك ببعث قيمها الدينية بل - مرة أخرى - نجد عبد الوهاب إسماعيل الأسطورة كما وصفه محفوظ، يقرر أن رسالة الإسلام وحدها ضرورية لتأكيد شخصيتنا الحضارية - فقد صرنا مسبوقين فى مجال العلوم المادية - وشرع يؤلف كتبا عن الدين الإسلامى لاقت نجاحاً منعدم النظير، حتى بعد قيام ثورة يوليو سنة ١٩٥٢، ولقى مصرعه دفاعاً عن الإخوان المسلمين.

والأمر بعد ذلك أو قبل ذلك من هذا وإليه، واضح بغير تأويل، وأساسى فى البنية القصصية. وحتى يقال إن نجيب محفوظ يوظف التراث - دينا وتاريخا وحكايات شعبية وخرافات وأساطير - تتداعى أمامنا وعلى الفور تربيته أو نشأته فى قلب حارات القاهرة المعزية، وعلى مشارف الخلاء الذى يهاجر إليه أبطاله دائما - ولا أقول قليلا - وبين الحرافيش وفتواتهم وشيوخ مناطقهم وزهادهم وعلمائهم ومتصوفيهم.

وربما يتضح كل أولئك إذا حللنا بشئ من التفصيل روايته «**السراب**» معرضين مؤقتا عن الثلاثية سليلة « **زقاق المدق**» لكثرة ما قيل فيها حتى عدت آخر مرحلة الواقعية الطبيعية، كما عدت الأم الحقيقية لمعظم روايات نجيب محفوظ. وبالقدر نفسه صارت إطارًا للعلاقات الدينية سواء كانت قشرة لدى الدهماء الذين يتوسلون بالحسين ويحلفون به وينتسب بعضهم إليه كما زعم أحمد أفندى طلبة، أو كانت إيماناً لم يستبعد تماما بركة أهل الله. وحاول أن يوفق بين المعتقد والسلوك السوى، وبين أن بعضهم - فى صورة الإخوان المسلمين- عاش متطهرًا غائصا بتجربته الاجتماعية فى صدق إسلامه غير مكتف بأداء الفرائض.

فماذا عن السراب؟

إننا فى حدود التعامل مع روح العقيدة وفهم المثقف الواعى للإسلام، نراها مرتبطة عند عدة من الدارسين والمحللين بفكرة العقدة الفصامية. وقد طرحها فرويد على نحو لعب الجنس فيها دوره المخزى، وبين محمد رجاء الدرينى فى أحد أعداد الحوليات التى تصدرها جامعة الكويت (الحولية الثالثة ١٩٨٢) أنها تعتمد رواية «**أبناء وعشاق**» التى ألفها H.D.

Lawerence (١٨٨٥ ـ ١٩٣٠) معتمدًا سلوكيات الميثولوجية الإغريقية والرومانية ممثلة فى كلايتمنسترا التى قتلها ابنها أوريست، وفى الملك أوديب، ومسترجعة أيضا شخصية مريم المجدلانية وهاملت شيكسبير، وموظفة بعض موضوعات النماذج العليا Arvhetypes فى مقدمتها إهمال الأم للزوج، واستبدال الولد به، بجانب تمرد الأبناء أنفسهم على الأمهات.

وأنا شخصيا لا اقول بهذا الترابط الذى يبدو مفتعلا فى كثير من الأحيان، وأعتقد بأنه كان لدى نجيب محفوظ تصور جامع ـ فى حدود عقيدته الإسلامية ـ للأم التى تفجع فى الزوج، فتتوجه إلى العناية بابنها الوحيد أو بابنهاالأكبر، وتتضخم تلك العناية وتتورم النفس بها حتى تشكل أحد ضروب الأمراض النفسية.

إن ذلك ليس العشق الشاذ المحرم كما صورته الأساطير والملاحم الإغريقية، ولا هو النموذج الذى حلله فرويد، وإنما هو الحب المشفق الذى يتخطف قلب الأم.

ولقد أقام محفوظ أفكاره فى هذا الموضوع على محورين: أولهما تمثله قضية عدم التكافؤ بين الزوجين وقد طالما الح عليه الإسلام، وثانيهما تماسك الابن وتحديه لقلق الأم بسلوكيات أشبعت غريزته مع مافيها من انحراف حاول هو أن يبرره.

وأما السياق أو الخطاب الروائى فقائم على صياغة رواية السيرة الذاتية Autobiographical novel وتولى كامل بن رؤبة لاظ التركى المتسيب وصف تجربته مع والدته. وبداية نرى زينب بنت عبد الله بك حسن المد لله المتدينة تنفصل عن أبيه جراء تهتكه، وتلك مشكلة نجم عنها ـ فيما نجم ـ إكثارها من زيارة الأضرحة وقبور الصالحين تسأل أصحابها أن يساعدوها عند الله وهى تربى ولدها كامل.

ومالبث كامل وقد جاوز سنوات الطفولة أن أحس أنه لايزال يعامل معاملة الصغار، وعلى نحو لا يتفق وطبيعة التحولات الفسيولوجية التى تستمد وجودها من بنية واقعه المعقد، وعبثا نبهها إلى خطئها وإلى حاجته إلى أن يتزوج فظلت سادرة فى وهمها حتى سمحت له أن يضع له سريرا بجانب سريرها بعد أن كان يجمعهما سرير واحد حتى بلغ السادسة والعشرين، فيما رفضت تزويجه تماما.

والنتيجة مزاولته العادة السرية وارتياده بؤر الساقطات، ولاسيما بعد أن نصحه أبوه ـ فى معرض طلبه المساعدة على إتمام زواجه ـ بألا يتزوج على الإطلاق «وهذا ـ كما قال رؤبة ـ نصيحة رجل مجرب».

وإذ يرفض كامل هذا الوضع تستمر أمه فى مقاومة الأمر الواقع، بل راحت تشدد رقابتها العاطفية عليه ولا سيما بعد أن رأته يدمن معاقرة الخمر، وزاد جنوحه عندما فكر فى الانتحار. إلا أنه تاب إلى ربه، فزادته توبته رهقا، وأنشأ يقول «انقلبت أرجوحة تدفعها الشياطين وتجذبها الملائكة».

هاهنا لم يجد بدا من أن يعلن سخطه على أمه لأنها كما قال «قابلت رغباتى الكامنة بثورة تجاوزت حدود الحكمة». ولما أجبرها على التسليم بزواجه وتزوج، ووجه بمشكلة عجزه الجنسى مع امراته، فمارس الجنس مع عنايات التى كانت تكبره

سنا، ونجح تماما وكان يتصور أنه استراح وأراح، ماتت زوجه - بعد مرض - واكتشف أنها كانت تخونه مع طبيبها، وتموت الأم أيضا بعد أن أوسعها لوما وتقريعا!

على أنه يعول على أن يختار أحد أمرين: إما العوم فى خضم الحياة سليم الجسم والروح، وإما اعتزال المجتمع بالتصوف. وقد ساعدته عنايات على تحقيق الخيار الأول بعلاقة سوية بغير انحراف ولا تشويه، فانقطع نهائيا عن مزاولة العادة الجهنمية بعد أن تبين أنها كانت توقعه فى الإثم، فيطيل من صلاته داعيا الله أن يشمله برحمته، ولكنه لا يلبث أن يعيد الكرة من جديد!

وإذا كان ذلك الانحراف المتكرر يدل على تردى عزيمته وربما على صبا ، يصر كامل على التكفير عنه، فإن نجيب محفوظ كان أجرص مايكون على الإبقاء عليه متفيئا ظل الإسلام، ومستثمرًا منابع نشأته الأولى قارئا القرآن فى الكتاب أو سامعا لآيه فى الإذاعة صباح مساء حتى وهو يتيه إعجابا بوسامته، وكانت أمه قد نمته فيه فكان طبيعيا أو منطقيا أن نسمعه يردد «سأتوكل على الله وأتزوج» و«يعلم الله كان سوء الحظ لم يقنع بما رمانى به فى نفسى» و«كانت أمى من ناحيتها تزور أم هاشم وتنذر النذور وتشد حول عنقى التعاويذ»

تلك كانت شخصية كامل رؤبه لاظ فى «**السراب**» دحض بها محفوظ - ربما دون أن يدرى أو يتعمد - مقولة فرويد فى عقد الجنس، وإن يكن حذا حذوه فى جعل مرحلة الطفولة عنوان كل موحلة يعبرها الفرد فيما بعد. وستظل هذه الصورة تخايل الكاتب وهو يضع الثلاثية فيجعل كمال عبد الجواد صورة معدلة لكامل رؤبة، بل لاتبرح مخيلته فى أعمال أخرى لعلنا نجيز فيها التقارب بينهما وبين سعيد مهران فى «**اللص والكلاب**» وعمر الحمزاوى فى «**الشحاذ**» وصابر الرحيمى فى «**الطريق**». وكل واحد من هؤلاء فيما رأى تلون بألوان نشأته الأولى، وانتهى بفجيعة حاولت نزعته الدينية التخفيف منها.

أما النموذج الآخر الذى نود تقديمه، فهو ثلاثة أعمال روائية منها الثلاثية. وأنا أكرر أن الثلاثية وحدها نهاية مرحلة فى حياة الكاتب الفنية، بل لعلها أن تكون قمة إبداعه الواقعى. لكننى أجمعها بروايتيه «**أولاد حارتنا**» و«**ملحمة الحرافيش**» على قاعدة وحدة الموضوع، أعنى أن موضوع كل عمل على حدة يقيمه محور الشخصية القائدة المتسلطة والمؤثرة فى أكثر من جيل. ففى الثلاثية نجد السيد أحمد عبد الجواد، وفى «**أولاد حارتنا**» نجد الجبلاوى غائبا حاضرًا، ويتولى الزعامة فى «**ملحمة الحرافيش**» عاشور الناجى الميت الحى؛ وبتأويل بعض المذاهب الإمام المستور أو المهدى المنتظر.

ولقد أثارت الثلاثية اهتمام الدارسين، لأنها بلورة لكل ما أراد نجيب محفوظ أن يصدر عنه فيما سبقها من أعمال، وتعد من ناحية أخرى إرهاصًا بالتطور الصياغى والفكرى الذى مثلته أعماله اللاحقة. ولسنا نرى أننا فى حاجة إلى الدخول فى تفصيل ذلك، ولا كذلك نحتاج إلى تأكيد انه سجل فيها التغيرات الاجتماعية بله الحضارية التى يمكن أن يرصدها تاريخ مصر المعاصرة حتى الحرب العالمية الثانية.

وإذ نقف عند «**السكرية**» فى أواخرها، نجد أحد الباحثين المجدين فى أدب نجيب محفوظ - وهو محمد حسن عبد الله - يهيئ لنا منطلقا إلى ما بعدها، ولا سيما وهو يعالج بكتابه «**الإسلامية والروحية فى أدب نجيب محفوظ**» فكرتى التمرد السياسى والمقاومة الإيمانية للتسيب الأخلاقى وبين أن الكاتب وهو يختم السكرية» يجعل على طه اليسارى يردد أمام رضوان الإخوانى وأحمد بدير الوفدى «.. المجتمع الذى نعيش فيه يغرى بالجريمة، يحمى طائفة المجرمين الأقوياء وينهال على الضعفاء، أحب أن أسألكما هل يكفى أن يستقيل ذلك الوزير [الفاسد]؟ فيقول مأمون رضوان «ماكان عمر بن الخطاب يتردد فى رجمه! ويعقب الوفدى «إن مجتمعنا يستطيع أن يهضم هذا الوزير وأمثاله إذا أساغه بشىء من النسيان»

فهل ذلك هو السبيل إلى الإصلاح؟

ثم ماذا يمكن أن يقدم وحركة الإصلاح نفسها تواجه دائما بالصراع الناشب بين الإنسان والزمن؟

هل يكفى أن يتمرد على السيد أحمد عبد الجواد أولاده وأحفاده.. هل نفعهم تقلبهم بين اليمين واليسار.. وكيف تتهيأ الجادة لمن يتردد بعنف بين التقوى والإلحاد؟

ألم يضع كمال عبد الجواد فى هذا التردد، مثلما ضاع أبوه - قبله - فى التبذل وهو المتبتل حتى أنشأ يردد فى توسع كريه، مضمون الحديث النبوى الذى يشير إلى حبه صلى الله عليه وسلم - من متع الدنيا - الطيب والنساء، ويضيف «والله من قبل ومن بعد غفور رحيم»

وعندما أطلق الكاتب شخصيتين تخلفان جيل الوسط المتحير، أى جيل كمال، ظل حريصا على أن يجعل ابنى خديجة عبد الجواد - عبد المنعم شوكت وأحمد شوكت - وابن خالهما رضوان، والأول إخوانى والثانى ماركسى والثالث سياسى مغامر ومتهتك.. أقول ظل حريصا على أن يجعل الثلاثة يتساءلون: إلى أين؟

وجاءت الإجابة فى «**أولاد حارتنا**» وبطريقة إعادة التقويم. فليس يكفى أن يتوزع الناس أهواء فنجعلهم مرضى ثم نبحث لهم عن دواء يشفيهم، ولكن لابد من استغوارهم.. أن نعرف من هم، وما بواعث علتهم، وماذا يصرفهم عن الخير وهو فيهم فطرة.

وبطرح مثل هذه القضايا، فارق نجيب محفوظ الواقعية بحثًا عن السعادة المديحة التى طال بحث الناس عنها، وأقدم على الميتافيزيقية التى هيأت لبعض أنواع التوهم فرصة ثورة طوباوية يجب أن يصورها. وجعل بدايات هذه الثورة التى ستتحقق تماما فى «**ملحمة الحرافيش**» تصويرًا للحضارة الإنسانية منذ بدأت، ولكن على نحو تأويلى أو بشكل أمثولة ترصد للعلاقات الإنسانية العامة، اجتماعية كانت أو اقتصادية أو سياسية.

وفى ظنى أن الكاتب وهو يصوغ هذا التصوير ويودعه «**أولاد حارتنا**» لم يجد أفضل من الدين كحقيقة أولى جوهرية، وما بعدها تهميش أو شروح لها. ومن هنا - كما يرى بعضنا - استرفده الكاتب فى أشكاله الأساسية، أى اليهودية

والمسيحية والإسلام. ولكن دون أن يخوض فى تفصيلات كل دين؛ لأن ماكان يعنيه ليس أكثر من بيان الخير والشر، ورد الصراع بينهما إلى أصوله الحضارية بدءًا ببزوغات الفطرة وانتهاء بإنجازات العلم، عبورًا بدعوات الرسل والأنبياء.

كان كل أولئك فى الإطار العام، وأما الوقائع فأخلاط من النماذج الإنسانية، بل فئات متصارعة من الدهماء عاشوا فى حارة قيل إن نجيب محفوظ قدمها لرجال ثورة يوليو سنة ١٩٥٢ لتكون دليل هداية لهم.. إذا أرادوا إشاعة العدالة الاجتماعية والمحبة والكرامة والتقدم، وكلها - كما نرى - من القيم التى حرصت على تأكيدها الأديان السماوية.

هذا هو المعنى الرمزى وقد وفق بعضنا فى بلورته، إلا أن يحتج بعضنا الآخر كيف تكون «الحارة» بل كيف يكون مجرد قطاع منها مستوعبًا حياة كل الأمم مثلما استوعب الإسلام سكان العالم قاطبة؟

فى هذه الحال الرافضة، لا مفر من إخراج الوصف الدرامى كله من دائرة التأويل، لتصبح الروايات حكايات أشبه بحكايات حارتنا التى أصدرها محفوظ سنة ١٩٧٣.

وليس ما يمنع أن نميل إلى التفسير السياسى للرواية ببساطة تستظهر الباطن دون تعقيد. وفى هذه الحال نقول إن الكاتب استعان بالعقل المتوسل بالعقيدة كى يطالب بإعادة توزيع ريع «الوقف» الموجود فى الحارة على سكانها بالعدل، وكان الجبلاوى المتسلط عليه قد حجبه عن الجميع.

وعلى طول ما حاول «الأفراد» ممثلين فى أولاده وأحفاده المطرودين من بيته المسور الكبير و «العوام» ممثلين فى حرافيش الحارة بزعامة فتواتهم الطغاة كزقلط وسوارس وعجاج وجلطة - وكانوا صنائع لأى ناظر يعين على الوقف - إلغاء هذا الوضع الظالم، استمر الظلم قائما. مما استوجب ظهور الدعاة على التعاقب: جبل ورفاعه ثم قاسم، وقد استعان الكاتب فى الرواية وإلى آخر فصل منها بتفسير كتاب الله لتحديد جوانب من سير هؤلاء الدعاة وأطلق لخياله حرية تشكيل الجوانب الأخرى.

ومن هنا لا ندهش عندما نجد الجبلاوى وقد رفعه التأويل إلى عليين وخلعت عليه بعض صفات الألوهية يتحصن بالقرآن الكريم ويقسم بخالقه. وفى الحوار بين ابنه جبل وناظر الوقف ترد العبارة التالية على لسان جبل «علم الله أنى ما جاوزت الحق، فلنحتكم إلى الجبلاوى نفسه إن استطعت، أو إلى شروطه العشرة التى كثر القيل والقال عنها».

وفى الإطار نفسه يرفع الجبلاوى رأسه صوب نوافذ حريمه المغلقة ويصرخ: وطالقة ثلاثا من تجترئ على هذا! أى من تجرؤ منهن على مساعدة ابنه إدريس على إعادته إلى البيت الغارق فى الصمت والخرافة، وكان طرده منه لعصيانه. وقد كان عرفة الساحر - لأنه اخترع المفرقعات - سببا فى إنهاء حياة الجبلاوى مثلما أنهى حياة الفتوتين عجاج وسعد الله، والفضل لله الذى جعل كلا من جبل ورفاعه وقاسم مجرد أسماء فى أغان يتغنى بها شعراء المقاهى فى انتظار أن تختفى من دنيانا الظلمات!

على أن استبعاد الجبلاوى عن دائرة التأليه كان يدعمه دائما القسم بالله، وفى أحد المواقف المتكررة نجد ابنه أدهم يهتف «الشكر لله» وابنه الآخر جبل يقول «فلنرحم أنفسنا كى يرحمنا من فى السماء» ولم يقل من فى البيت الغارق فى الصمت والخرافة، ودعا دعبس لجبل بقوله «فليباركك الله»

وبين القوة لتى بغيرها لا يسود العدل كما يقرر جبل، والرحمة التى يروج لها رفاعة يتردد القسم برب السماوات وطلب العفو منه. ثم يأتى قاسم قويا ومتسامحاً مستعيذا بالله صانع النصر «انتصرت - كما قال صادق صاحبه له - نصرك الله» ولما خلفه على الوقف الذى جعله قاسم للجميع أعاد ترتيب الأوضاع فى الحارة «بفضل الله» فهو وحده من ينعم ومن يحجم ومن يرحم - حتى وإن ظل الناس على عادة استغاثتهم بالجبلاوى.

والواضح من كل ذلك أننى أريد أن أنفى عن هؤلاء المقومين المصلحين كل مايجاوز حد البشرية.

كلهم - بلا استثناء - باع واشترى، وعشق ولجّ فى تفاهات الحياة، وارتاد بؤر المخدرات بين المنازل القذرة حيث بائعات الهوى والأسر المطحونة، وبالقدر نفسه برأت الجبلاوى من كل ما تشعب به تأويل المتأولين. أى أن نجيب محفوظ حفظ لأهل الحارة - بما فيهم من كبير وصغير ورفيع ووضيع - ضعف الإنسان الذى يضيع الخير جراء ضعفه. ولأن القضية على هذا النحو واضحة، لم يبتعد قط - فى رمزيته - عن مفردات الواقع فى ظاهرها، ولم تتعقد كناياته بحيث تحتاج إلى إعمال الفكر لنهتدى إلى ماكنّى عنه.

وبهذا التفسير نصل إلى ثالثة الثلاث، إلى «**ملحمة الحرافيش**» نموذجا أخيرًا - فى عرضنا هذا - لنزعة نجيب محفوظ الإسلامية، ومثال تتبع للحقيقة السماوية «إن هذا القرآن يهدى للتى هى أقوم» ويصادف ذلك اعتبار الخير فطرةً فى الإنسان، وأما الشيطان فهو الشر الذى يصارع به وعد الله بالسعادة فى الدنيا والآخرة.

وبرغم أن بداية الرواية أو فلنقل بداية أول حكاية لأول جيل فى الرواية تقع فى إطار الشعبيات القصصية والبطل الأسطورى، فإن الكاتب يضفى عليهما جوا إسلاميا آسرا. فالشيخ عفرة الضرير وهو يسعى إلى مسجد الحسين لأداء صلاة الفجر، يلتقط وليدًا سنعرف قرب نهاية الملحمة أنه سليل سؤدد. هنالك يطير به عائدا إلى زوجه العقيم، فتتخذه ولدًا وتختار له اسم عاشور - من العشرة والمحبة - ويلقب بالناجى، ويتعملق منذ صباه فيدعو الشيخ ربه أن يسخر قوته فى تحقيق الخير

ثم يموت عفرة وزوجه، فيتحرش ولدهما درويش بعاشور ويطرده، فيخرج غير آيسٍ من رحمة الله ويتزوج بعده نساء أخرهن «فلة» وتعقد له فتونة الحارة، وبعد أن ينجب منها شمس الدين يؤسس زاوية وكتابًا وينشئ سبيلا وحوضا على مشارف الجبانة. ويحلم بأن تكون «التكية» التى وجدت قبل أن يوجد موئلا للحرافيش، وكان يقنع بسماع الأناشيد التى تأتيه منها - ساعات تأمله - فتدغدغ مشاعره.

وفى ليلة من الليالى قصد عاشور التكية - ولنلاحظ أنها نظير لبيت الجبلاوى بأسواره العالية - ولم يعد لأهله قط، فاحتل مكانه ابنه شمس الدين. ثم تطرد الحكايات عشرًا فى امتدادات وتفريعات تذكرنا بامتدادات «**أولاد حارتنا**» وبتفريعاتها. وبطبيعة الحال تلعب الأجيال المتعاقبة أدوارها المقسومة بين الخير والشر، وبين الوقيعة والوجيعة والعشق والفسق، والطهر والعهر، وحب الناس وخوفهم وطمعهم، وتصارع أولاد الناجى وشانئيهم على الفتونة واختفاء بعضهم مثلما اختفى جدهم وجن بعضهم حتى إن صاحب الجلالة جلالاً الناجى - بذلك لقب - بنى حيث لا مسجد مئذنة حمراء يطاول بها السماء وما أشبهها ببرج بابل الملعون. ويقتله قتلة غامضةٌ يتعاقب آل الناجى على الفتونة حتى تعقد الويتها - عن قلى - لعاشور الأصغر الورع التقى الذى جمع إلى صفاته صفاتٍ من جده عاشور.. كان الكاتب قد اقترضها له من صفات قاسم، وأثره بشجاعة رصينة جرؤ بها على هدم المئذنة الملعونة!

وفى أيام عاشور الأصغر عادت أناشيد التكية إلى الحياة، وكانت قد انقطعت طوال عهود الظلام والظلم. ولم ينس وقد استتب الأمن وتعانق توت التكية مع نبوت الفتوة أن يدعو الحرافيش أعوانه الذين ثاروا له إلى تعليم صغارهم أصول الحرف وأسباب الشجاعة «حتى لاتهن قوتهم يومًا فيتسلط عليهم وغدٌ أو مغامر»

وبهذا تنتهى الملحمة، وأما البعد الإسلامى فأكثر ما يميز وقائعها. ويصير من الصعب تحديده وبخاصة إذا كان متخللا أسلوب الحياة أو فلنقل إذا كان روح الواقع العام. ومع ذلك فيمكن تصيد بعض الظاهرات التى ذكرنا منها بدايات الرواية، وإن تكن النهاية أيضا مؤسسة على قول الرسول صلى الله عليه وسلم «علموا أولادكم الرماية...»

ولعل المواقف التى تتصاعد فيها الحدة أو يتعمق الجدال، وهى مما يصح الاستشهاد به على سائر الرواية. وهنا نجد صاحب الجلالة يقول له أبوه ذات صباح «الناس يتساءلون متى يتحقق العدل» فيراوغ، فلما أشار الأب إلى مصارع الحرافيش بقوله «الموت علينا حق، أما الفقر والذل فبيدك محقهما» أعرض عنه ليعود إلى مساءلته «ألا تريد أن تحتذى مثال عاشور الناجى» فيسأل هو بدوره «أين عاشور الناجى» فيقول «فى أعلى عليين يابنى» ويكون تعقيبه «لا أهمية لذلك» فيقول الأب «أعوذ بالله من الكفر» فيلقم أباه حجرًا بقوله «أعوذ بالله من اللاشىء».

وفى مواقف التراجع عن الخطأ والتسليم بقضاء الله تؤدى الصلوات وترتفع الأدعية تعلقا بغفران الله وتمسكا برحمته «اذكروا ربكم وارضوا بقضائه» و«الله أكبر» و«الله موجود». وحتى عندما تخطئ تلك الزوجة التى علمها زوجها قصار السور لتؤدى صلاتها، فإن الرجل يقسو عليها فتسأله ببراءة «لماذا ترك الله الموت يفتك بالناس» فيجيبها بغضب «من يدرى.. لعلهم فى حاجة إلى تأديب» فتداعبه بقولها «لاتغضب مثل الله» فينفجر فيها ويقول «متى تهذبين ألفاظك» فتعود إلى السؤال «لم خلقنا بهذا القدر من السوء» فيعقب بسؤال «من أنا حتى أجيبك نيابة عنه عز وجل» ثم برجاء «علينا أن نؤمن به فقط، علينا أن نضع قوتنا فى خدمته» ٦٣ وعلى الرغم من اهتمام آل الناجى بالنساء وفيهم الحرائر والبغايا فكل علاقة بهن توجت بالزواج. بل جعل الزواج لبعضهن وسيلة للتوبة، وكل الأزواج الذين اشتغلوا بالتجارة ونجحوا استبعدوا الغش على قاعدة «الأخلاق فى المرتبة الأولى، ثم تجىء التجارة»

وبوجه عام نلاحظ أن الكاتب برغم استعارته صياغةَ السير الشعبية وربما ألف ليلة وليلة أيضا - وإن أضفى على أسلوبه شاعرية رقيقة - استطاع أن يجعل كل شيء يدخل في باب اللامعقول معقولا، وما بدا منافيا للروح الإسلاميّ عرضه من أجل غاية لم يحد عنها قط، وهى الوصول إلى الحقيقة. وأذكر من ذلك سلوكا نم على قسوة جلال الناجى على أبيه مدمن الخمر، إذ لما زاد من تقريعه صرخ العجوز «هل نسى وصية ربنا بالوالدين»٣٩٢

وعلى هذا النحو بدا الكاتب...

عامدًا إلى الوصف الذى يعمق إحساسه الدينى، وقد جعل الخلاء - من حيث هو أساس مكانى - قاسما مشتركا فى معظم أعماله القصصية.

كل الذين كان لهم شأن فى «**أولاد حارتنا**» ارتادوا الخلاء للتأمل وقصدوا الجبانة للاتعاظ.. الخلاء لديه بداية الحياة القويمة ، هكذا جعلت فيه حياة أدهم الجبلاوى، وفيه ترقب أخوه إدريس موت أبيه، كذلك فيه رعى قاسم وغيره ماشية الأثرياء، وقصده فتوات الحرافيش، وتلقوا فيه تعاليم الهداية، وفر إليه الناجى الكبير - هربا من الوباء - ومنه بدأ الناجى الصغير عهد فتوته العادلة، وقد رأى أن الاتحاد بالحرافيش الخطوة الأولى نحو السلام، وتحقيق الخير ومعظم الذين اختفوا - سواء فى حكايات أولاد حارتنا والملحمة - اختفوا فيه، ومن ثم لم تعرف المقاهى والمواخير والغرز وأقسام الشرطة سبيلا إليهم.

أما معالم الخلاء وهناك فهى بديع ما أوجد الخالق من رمال وجبال وتخوم ومن سماء ترصعها النجوم، ومن نسيم يمسح عن النفس أكدار الهموم، فضلا عن إشاعته الطمأنينة لدرء الشر ومراجعة النفس أو زجرها كلما وسوس لها الشيطان بما يضر الناس.

وبعد...

فكم كان صعبا على أن أعيد قراءة نجيب محفوظ لأقول ماقلت، فإذا كنت أوفيت وأقنعت فبها، وإذا رأى سواى غير ما رأيت فله أو لهم فضل المراجعة لإحقاق الحق. ومع ذلك فإنى - يشهد الله - لم أشأ إلا أن أقول ما اعتقدت وبه تعالى التوفيق والسداد.



ماجد موريس ابراهيم

حـــالة السلفى وحـالة المستهلك

رؤية نفسية لأزمة الثقافة

فى لحظة من لحظات صحوة البصيرة الثقافية يدرك المجتمع الأزمة التى يعيشها متطلعاً إلى تجاوزها، وعندما تضيق أمامه السبل للانطلاق نحو ثقافة الإبداع المستنير يجد نفسه على حالة من الاختلاط، وقد يجد نفسه مدفوعاً للاختيار أو للجمع بين نمطين أحلاهما مرٌ.. نمط ثقافة السلفى، .. ونمط ثقافة المستهلك.. والسلفية والاستهلاك كلاهما ثقافة أزمة.

وفى أمثال هذه اللحظات من البصيرة الصاحية ينفتح امام المرء باب للتأمل فيروح فى رحلة ممتعة يجوب فيها مسالك ودروباً لم يكن يألف السير فيها وهو يرنو إلي الحقيقة التى تعينه على الخلاص من الم الاختلاط الذهنى وتعتيم الرؤية.

من «فرويد» إلى «برن»

بدات رحلتى فى أوائل القرن العشرين وفى النمسا مع «فرويد» (Frued) مؤسس التحليل النفسى، ووجدت نفسى اشارك معاصريه حيرتهم وتساؤلاتهم.. فبعد إنجازاته فى وضع أسس التحليل النفسى وابتكار اسلوب التداعى الحر، وطرحه لنظريته فى النمو والتطور النفسى الجنسى للإنسان وكذلك طرحه لنظرية تكوين النفس الإنسانية الأنا والهو والأنا العليا، وبعد أن ميَّز النشاط الإنسانى إلى نشاط يتم فى حالة الوعى الكامل وآخر ضخم مختزن يتم فى منطقة اللاوعى.. وبعد أن افترض أن الصراعات النفسية الجنسية على هيئة عقد نفسية فى منطقة اللاوعى. وهذه العقد تظهر وتؤثر فى سلوك الإنسان فى مراحل حياته الأخرى أيًا كانت المسافة الزمنية الفاصلة... بعد كل هذه الإنجازات وقف

«**فرويد**» فى مواجهة كثيرين من معاصرية يسألونه الدليل العملى الذى يثبت أطروحاته ويبرهن على ما وصلت إليه نظرياته.

ولم تكن الحالات الإكلينيكية التى طرحها بكافية للإجابة على تساؤلاتهم.. فقد ظلوا على حال ينتظرون فيها أن تتقولب فيها نظريات علم النفس فى قالب العلوم التجريبية والمنطقية، هذا القالب الذى كان مقنعاً لهم والذى كانوا هم شغوفين بتمثله؛ ولم تتوقف مسيرة البحث فى هذا المجال عند هذه النقطة، فبالرغم من أن التساؤل ظل مُلحاً إلا أن كثيرين ساروا على الدرب نفسه الذى بدأه **فرويد**، فأضافوا إليه أو عارضوه ليجددوا. ولكنهم لم يصلوا إلى البرهان الذى ينقل علمهم من مصاف الفلسفة إلى مصاف العلوم التجريبية.

ومما يدعو للدهشة أن إجابة السؤال لم تأت من المشتغلين بالتحليل النفسى، ولكنها جاءت من أحد جراحى المخ والأعصاب. كان هذا هو «**بنفيلد**» (Pen-field) شغف **بنفيلد** جداً بفكرة الذاكرة والتذكر وكيفية احتفاظ المخ البشرى بالمعلومات وأماكن تسجيلها وحفظها، وكان فى عملياته الجراحية ـ التى كانت فى ذلك الحين تتم تحت تأثير المخدر الموضعى ـ يستعمل بعض المثيرات الكهربائية لمناطق بعينها فى المخ، ويلاحظ ويسجل بدقة متناهية كل ما يأتيه الشخص من سلوك وكلام.. واتضح له أن إثارة القشرة المخية وخاصة فى الفص الصدغى Temporal lobe تؤدى إلى إحياء الذكريات التى سبق تسجيلها فى مراحل عمرية متفاوتة، وكانت استعادة الذكريات بالصورة التى وصفها تتم على نحو أقرب ما يكون إلى إعادة خبرتها، فلم تكن تتم على هيئة سرد لمعلومات أو ترديد لكلمات، ولكنها كانت فى صورة إعادة خبرة كاملة بكل ما يكتنف هذه الخبرة من مشاعر وعواطف.. وكان هذا الجانب هو الأكثر غرابة فى نتائج تجاربه.. بحيث أنه استنتج أن الحدث والمشاعر ليسا منفصلين عن بعضهما البعض) وإنما هما يشتركان كالسدى واللحمة فى نسج الخبرة التى يتم استرجاعها.. وقد انتهى فى إضافته إلى أن مخ الإنسان يعمل كشريط تسجيل فائق الدقة والحساسية.. لا يسجل الأحداث كمعلومات ولكنه يسجلها كخبرات حياتية متكاملة، دافئة بالمشاعر، حية بالعواطف والأحاسيس. وهذه الخبرات المختزنة جاهزة للاسترجاع فوراً بكل مكوناتها سواء تم هذا عن طريق الإثارة الكهربية كما تم فى تجربته، أو عن طريق استدعائها بأى من المواقف التى تقابل الإنسان العادى فى تفاصيل حياته اليومية.. وكأنه بهذا تيقن من أن الإنسان وهو حىٌ واع فى لحظة ما لا يعيش اللحظة مجرداً من خبرته السابقه، ولكنه يعيشها ومعه كل الرصيد الذى خبره فى سابق حياته منذ أن قُدِّر له أن يتصرف كفرد له ذاتيته... وهكذا أصبح فى متناول مدرسة التحليل النفسى أول دليل تجريبى يشير إلى حقيقة فكرة اختزان الخبرات بصراعاتها فى منطقة من المجال النفسى للإنسان أسماها **فرويد**: اللاوعى.

التقط هذه النتيجة أحد الفرويديين المجددين، وهو فى هذه المرة يقف على أرض صلبة ولا يخوض فى متاهة من الرمال المتحركة كما كان الحال بالنسبة لمن سبقوه. كان هذا المجدد هو «**إريك برن**» (Eric Bern) الذى اجتهد فى صياغة نظريته بالصورة العلمية التى يرضى بها التجريبيون. افترض «برن» أن هناك وحدة للتعامل بين

البشر تناظر أى وحدة من وحدات الطاقة والكتلة. هذه الوحدة كانت بالنسبة له عبارة عن تعامل متبادل بين شخصين تصدر عن أحدهما أية رسالة فيستجيب لها الشخص الآخر. وقد لاحظ برن أن الأشخاص فى خلال هذه الوحدات من التعامل يتغيرون تغيراً كلياً.. فهم فى حين تجدهم يتصرفون بموجب العقل والمنطق ويتخيرون من الألفاظ ما لا يحتمل إلا معناها المباشر، وهم فى حين آخر تجدهم وقد تبدلت جلستهم وتغيرت تعبيرات وجوههم ليضيفوا إلى عمرهم سنين، فيسترسلون فى سرد الخبرات وإسداء النصح والحديث عن الماضى.. ولا تلبث الأوضاع أن تتبدل لتجد هذا العجوز الوالد قد تحول إلى طفل يضحك ويمرح فى بساطة وتلقائية، أو قد يطلب من ذويه طلباً فيُصِرُّ على إجابته فى التو واللحظة، وقد تتعلثم الكلمات بين شفتيه.

خلص برن إلى أن الأشخاص حينما يتعاملون فى الحياة يكونون فى تبدل مستمر بين ثلاث حالات، هذه الحالات هى حالة (البالغ) وحالة (الوالد)، وحالة (الطفل)... عندما يستعيد الشخص خبرات الطفولة ببراءتها، وبحبها المستمر عن المجهول، وبحب الاستطلاع، وبعدم إدراك معنى المسئولية، وبالرغبة فى إشباع الرغبات، وبالمشاعر والأحاسيس الفياضة، وبالنزوع إلى الطلب دون تقديم المقابل الموازى، وبالخيال المتسع الرحب... عندما يعيد الشخص معايشة هذه الحالة يمكن أن نصفه بأنه يتعامل من الوضع (طفلاً). على أننا فى هذا المجال يجدر بنا أن نميز بين حالتين من حالات الطفولة: حالة يمكن أن نطلق عليها (الطفل الراضى) وحالة أخرى هى الطفل غير الراضى) أما الطفل الراضى فهو الطفل الذى يشعر بالاتزان فى البيئة المحيطة به وبإشباع لكل احتياجاته الأساسية وعلى هذا يتجه معظم نشاطه إلى الإبداع.. كأن يمارس هواية ما: يرسم أو يلعب أو يعزف أو ينطلق خياله بلاحدود ويحلق فى أحلامه. وأما الطفل غير الراضى فهو ذلك الذى يشعر بخلل ما فى البيئة المحيطة ويحتاج لمتطلباته الأساسية من طعام ونظافة وهدوء، فينخرط فى البكاء، ويزعج من حوله، ولا يمل من الطلب ومن الرغبة فى جذب الانتباه، أى أن نشاطه يتجه فى هذا الوضع إلى الاستهلاك أساساً،وليس إلى الإبداع كما هو الطفل الراضى.

وعندما تسود الذاتية والإحساس بالمسئولية المباشرة عن السلوك مقدماته ونتائجه.. عندما يصبح الشغل الشاغل للإنسان هو تجميع المعلومات وحساب الاحتمالات، عندما يجتهد فى تحويل المؤثرات والمثيرات إلى مخزون فى عقله جاهز للاستدعاء لحل ما عساه يجد من مشاكل ومعضلات فى الحياة؛ وعندما يتخذ الشخص هذا الموقع فى وحدات تعامله الإنسانى، نقول إنه يتعامل فى حالة (البالغ).

وعندما تسود السخص فى موقفه المتعامل مع الغير كل القيم الموروثة إما عن السلف مباشرة أو عن آليات أخرى كثيرة فى المجتمع كالأسرة أو المؤسسة الدينية أو وسائل الإعلام أو المثل العليا الأخلاقية السائدة؛ وعندما يستوعب الشخص كل هذا الرصيد ويتمثله تمثلاً كاملاً، تجده وقد اقتعد مجالس الحكماء واسترسل فى بذل الإرشاد وشرح الكيفيات وفى تحديد ما يراه من حدود يخالها صحيحة للسلوك أياً كان المقياس الذى يُصَنِّفُ هذا السلوك فى ضوئه. أقول إنه فى هذه الحالة يمكن وصف هذا الشخص بأنه يتعامل باعتباره (والداً).

فى هذه الجولة الخاطفة فى منحنى بعينه من منحنيات علم النفس، بدأتُ من «فرويد» ومررت بـ«بنفيلد» وانتهت عند «إريك فروم»، ووصلت إلى مفهوم تقريبى لحالات ثلاث يتعامل بها الإنسان: حالة (الطفل) سواء كان راضياً أم غير راض، وحالة (البالغ)، وحالة (الوالد).

من الإنسان إلى المجتمع

لم تكد حيرتى تبدأ حتى عاودنى سؤال «جديد».. وكان السؤال هذه المرة هو: ألا يتكون المجتمع من مجموع أفراد تربطهم أزمة أو وحدة المكان ووحدة التاريخ واللغة والدين والمصلحة المشتركة؟! ووجدت نفسى أهز رأسى موافقاً: بلى، فالمجتمع هو هؤلاء الأفراد جميعهم مشتركون فى تفاعل دائم ومستمر. ولعلنى أدعى أن أية ظاهرة اجتماعية تسود ليست إلا محصلة التفاعل الإنسانى المتعدد الاتجاهات والمتباين الأعماق. وهذا التفاعل لا يتم فقط على المستوى الظاهرى بين سلوكيات الأفراد، ولكنه تفاعل بين كياناتهم وبين مشاعرهم وخيالهم وحلمهم وقيمهم ومواقفهم من ماضيهم ونظرتهم لمستقبلهم. كل هذه العوامل حينما تمتزج مع بعضها البعض تتم بينها متواليات من الأخذ والعطاء والتبديل والتوفيق والمد والجزر؛ بحيث تظهر النتيجة النهائية فى صورة اجتماعية أو سمة مميزة لهذا المجتمع دون ذاك.

وسمحت لنفسى أن افترض أن ما أثبته «أريك برن» فيما يختص بحالات الأشخاص يمكن أن يصدق كذلك على تجربة المجتمع ككل. فالمجتمع الحى مثله كمثل الشخص الحى؛ له ماض وله حاضر وله مستقبل؛ له عقله وله وجدانه وله سلوكياته.. فإذا اعتبرت أنه من الممكن تصنيف العناصر المتعددة التى تسهم فى تكوين البناء الثقافى للمجتمع على نحو يُسَهِّل عملية رصدها والتعامل معها، أجدنى ـ مقوداً بانحيازى للنموذج الذى أشرت إليه ـ متحمساً لتمييز ثلاثة مكونات رئيسية أفترض أنها العمد الأساسية التى يقوم عليها البناء الثقافى للمجتمع أو الحالات الثلاث المشتركة بتفاعلها المستمر فى تشكيل سمات الحياة الثقافية.

أول هذه المكونات هو (التراث). والتراث هو اللافتة الكبرى التى تندرج تحتها عناصر عدة، مثل الدين بما ينطوى عليه فكراً وسلوكاً وتجربة وجدانية، والتاريخ بمآسيه وبطولاته، والموروث الشعبى سواء كان مسجلاً أو غير مسجل. والحكايات والأساطير والعادات والتقاليد والحكم والأمثال الشعبية. وبقليل من التأمل المتروى يمكننا اعتبار أن حالة (التراث) بالنسبة للحياة الثقافية هى ما تناظر حالة (الوالد) بالنسبة للإنسان الفرد. فتراث المجتمع هو ما يضفى لوناً عاماً أو سمة غالبة على المجال الذى تنشط فيه تفاعلات المجتمع واتجاهات حركته. التراث فى المجتمع هو الضمير المحاسب والقيمة المرجوة والمثل الأعلى.

أما (العلم) فهو ثانى المكونات التى يقوم بها البناء الثقافى للمجتمع، وعندما نتحدث عن العلم فإنما نتحدث عن المجهود الابتكارى المجرد عن الهوى؛ المجهود الذى يبحث فى الظواهر ليعممها ولا يأبه بفرديتها، الجهد الذى يقدم على ما يفترض دليلاً تجريبياً، العلم بشقيه النظرى والتطبيقى؛ العلم عندما يبحث فى القواعد العامة التى تحكم قوانين الطبيعة والمنطق العام الذى يحكم أحوال الأشياء. والعلم عندما يستخدم كل الأسس

والقوانين التى تصل إليها العلوم البحتة فى صنع التقنيات التى تعين الإنسان على حياته بالكيفية نفسها التى عقدنا فيها المقارنة بين حالة التراث فى المجتمع وحالة الوالد فى الإنسان يمكننا طرح نوع من التوازى فى الأدوار بين حالة (العلم) فى المجتمع، وحالة (البالغ) فى الإنسان الفرد. إن العلم فى المجتمع يلعب الدور نفسه الذى تلعبه حالة البالغ فى الإنسان. و بالعلم يستطيع المجتمع أن يحدد اتجاه الخطى نحو المستقبل وإيقاعها، وبالعلم يستطيع المجتمع أن يسخر ما يزخر به من ثروات لخدمة أفراده.

وثالث المكونات المشاركة فى البناء الثقافى للمجتمع أو فى رسم معالم الحياة الثقافية هو (الأدب والفن). والحديث عن الأدب والفن هو الحديث عن النشاط الإنسانى الذى يبحث فى الظواهر الفردية التى لا يمكن تعميمها، على النقيض من العلم الذى يبحث فيما يمكن تعميمه من ظواهر. والنشاط فى حالة الأدب والفن هو نشاط ابتكارى مقود بالخيال وليس ابتكاراً محكوماً بالمنطق والقوانين الطبيعية كما هو الحال فى العلم. الأدب والفن يشكلان المنطقة الغنية بالأحاسيس والمشاعر والمتحررة من حدود هنا والآن إنهما الحالة التى تعبر كل من يعبر موضعها جناحين يحلق بهما فى آفاق من الانسجام، انسجام يشترك فيه المبدعون - متمثلو هذه الحالة - بما يبدعون، والمارون - بهذا الموضع - بما يستقبلون ويتذوقون. وعلى هذا النحو يصبح من الواضح أن (الأدب والفن) بالنسبة للحياة الثقافية فى المجتمع مناظران لحالة (الطفل) فى الإنسان. وإذا عمدنا إلى تحرى الدقة أكثر لقلنا أنهما نظيران لحالة (الطفل الراضى) على وجه الخصوص.

كما أن الإنسان الفرد الذى حسبما قال «إريك برن» تنطوى حياته على ثلاث حالات تتبادل فيما بينها المقاعد، فتسود كل منها فترة من الفترات أو موقفاً من المواقف.. الإنسان هو الإنسان.. لا يتغير بمعايير الطبيعة، ولكنه يتفاعل بثلاث حالات من الكينونة النفسية والسلوكية، حيناً تجده طفلاً فيلهو ويبدع، أو غير راض فيبكى ويطلب ويستهلك.. وحيناً تجده عاقلاً يحكمه المنطق، وتارة ثالثة يتصرف كوالد يلقى بالأوامر والنواهى، وكما قال برن أيضاً ليس الإنسان أى واحدة من هذه الحالات على حدة، وإنما هو ثلاثتها جميعاً متفاعلة ومتعاونة فى تآلف عجيب، بحيث أن المرء لا يستطيع أن يرسم حداً فاصلاً قاطعاً بين كل منها والأخرى وبالكيفية نفسها يمكننا أن نتصور أن المكونات الثلاثة التى سبق أن أشرت إليها: التراث والعلم والأدب والفن، ما هى إلا الخيوط التى تنسج منها الحياة الثقافية لأى مجتمع.. وأن التفاعل الصحى والمتكافئ بينها هو الذى يميز صحة الحياة الثقافية عن سقمها، أو يميز نضجها عن ضمورها وتدهورها. التراث ينقل إلينا إرث الماضى والعلم يخطو بنا نحو المستقبل والأدب والفن يعينان على تحمل وطأة الحاضر ويمهدان بالأمل طريق التجانس بين فئات المجتمع. وعلى هذا النحو أيضاً لا يمكننا أن نرسم خطوطاً أو حدوداً فاصلة قاطعة بين أى من هذه المكونات: أين ينتهى دوره وأين يبدأ دور الآخر؟ والتكافؤ بين هذه المكونات هو معيار صحة الحياة الثقافية وسلامتها. لأن أى مجتمع تسيطر على حياته الثقافية حالة بعينها سيطرة تمحو فى سبيلها الحالتين الأخريين، هو مجتمع يعبر من الصحة إلى المرض.

إذا استبد (التراث) بالحياة الثقافية فاهتم أفراد المجتمع بكل ما هو قديم وموروث، دون أن يُفْسَحَ مجال للعلم أو للأدب والفن، قلنا إن هذا المجتمع عليل مثله كمثل الإنسان الذى تستبد به حالة (الوالد). وأمثلة هذه المجتمعات كثيرة، وهى تحيط بنا من كل جانب، إنها المجتمعات التى تعيش الحاضر بعقلية الغابر من العصور، وفى مجموعها يمكن وصفها بالتخلف والرجعية.

والمجتمع الذى تصبغه الصبغة العلمية المجردة حتى تحرم حياته الثقافية من جذورها التراثية، ويُحرم فى الوقت نفسه من قدراته الإبداعية أدباً أو فناً، هو أشبه ما يكون بالإنسان الذى يعيش حالة (البالغ) دون أن يسمح لنفسه بالإنصات لصوت الوالد أو الاستمتاع بحرية الطفل، ويمكننا اعتبار المجتمعات التى كانت تعيش الشمولية فى أوسع صورها مكرسة كل طاقاتها فى المجال العلمى على حساب التراث من جانب والأدب والفن من جانب آخر، يمكن اعتبار هذه المجتمعات من أكثر الأمثلة على هذه الحالة حضوراً.

وإذا افترضنا أنه يمكن لمجتمع أن يُفْسِحَ للفن أوسع المجالات ويفتح أمام الأدب أوسع الأبواب، ولكن على حساب تقويض ملكات النشاط العلمى وعلى حساب ضمور الصلة بالتراث، فإن هذا المجتمع هو أشبه ما يكون بالإنسان حين تستبد به حالة الطفل، وهى حالة يصعب أن يستمر عليها إنسان أو يزدهر بها مجتمع، وهذا هو الوضع فى المجتمعات التى نعتبرها ملاهى العالم.

بين السلفية والاستهلاك

يحيا الإنسان وينمو ويتطور بصورة صحية ساعياً نحو النضج والتكامل، إذا توافرت له أسباب الصحة فى البيئة التى يعيش فيها وأسباب المناعة الدفاعية فى شخصيته، بحيث يتمكن فى معظم الأحوال من التمييز بين الغث والطيب فيرفض هذا ويعافه، ويقبل على ذاك ويتمثله. ويظل التوازن والإنسجام بين حالاته (الطفل، والبالغ والوالد) هو ما يميز اداءه بصورة عامة. فإذا ما جدَّ على بيئته ما يعكر صفوها، أو جدَّ عليه ما يضعف من أساليب المناعة التى تكفل الاستمرار. أصبح من الصعب عليه أن يحافظ على التوازن بين حالاته. وفى الغالب الأعم نجد أنه إما أن ينكص إلى طفل باك غير راضٍ، أو أن يرتمى فى أحضان حالة الوالد. (الطفل) يبكى ويعلن عن عدم رضاه بما هو متاح، ويستمرئ الطلب جاذباً للاهتمام كل من حوله وصارفاً إياهم عن اى نشاط فعال، وقد يستجدى عطفهم بمبالغته فيما وصل إليه من بؤس حتى يفقدهم معه كل أمل فى المستقبل، أى أنه باختصار يصبح مستهلكاً للبيئة. (الوالد) يحنو ويعطف، ويستدعى كل خبراته الماضية ويخيَّل له أن حكمته فقط هى القادرة على اجتياز هذا الخلل، وأن التوازن الذى اختل ما كان ليختل أساساً إلا بسبب الحيدان عن الصراط الذى اختطه، ويصبح حال الطفل وهو باك غير راض، مبرراً لوجود حالة الوالد.

وهكذا عندما يحدث خلل ما فى البيئة التى يعيشها الإنسان تتراوح حالته تارجحاً فى كلا الاتجاهين بين حالة الطفل المستهلك وحالة الوالد.

وهذا هو بعينه موطن الداء فى أى خلل يهدد انسجام الحياة الثقافية للمجتمع، إذا ما بدت هزيلة تنأى عن

المناخ المتوثب الذى كان يميزها. كل مجتمع معرض لأن تمر به أزمة أو ضيقة، وهذه الأزمات إما أن تكون مزمنة، تبقى من الزمن ردحاً، كالأزمات الاقتصادية مثلاً بوجهى الركود والتضخم، أو كالأزمات السياسية مثل أزمة الديمقراطية التى تنعكس على اتساع الفجوة بين الحكام والمحكومين، أو هى أساساً ما ينشأ على أثرها تقسيم المجتمع إلى حكام ومحكومين، أو أزمات الاحتلال العسكرى الاستيطانى الذى يُثبت وجوده وينشب مخالبه فى كل جنبات الحياة، وقد تكون الأزمة حادة مفاجئة سريعة وغير متوقعة، ككارثة طبيعية... أو إعصار أو زلزال أو بركان، أو هجوم عسكرى مباغت يهدف إلى القضاء المبرم على الهوية أو إلى تغيير معالم الخريطة السياسية المتفق عليها... وغيرها وغيرها من الأزمات والشدائد. فماذا يحدث فى الحياة الثقافية للمجتمع عندما تغشاها أمثال هذه الأزمات أو تتعرض لمثل هذه الضغوط؟ إنها حينئذ مثلها مثل الإنسان، إما أن تسود مناخها الثقافى حالة التراث، أو أن تنكص حياتها الثقافية إلى حالة الفن والأدب المستهلكين.

الحياة الثقافية للمجتمع الذى يعيش أزمة أو يعانى ضغطاً، إما أنها حياة ثقافية سلفية أو أنها حياة ثقافية مُستْهلِكة. وإذا ما سادت الحياة الثقافية حالة الوالد أو (التراث)، أو ارتمى المجتمع كله فى حضن كل ما هو قديم وعتيق وموروث وأصبح الهدف الأسمى لأفراد المجتمع هو التماس الملاذ فى كل ما مضى من زمن وما عفى عليه من خبرات، حتى يسيطر القديم ويسود، بل وطغى، فلا يفسح مجالاً لعلم ولا يهيئ فرصة لإبداع فنى أو أدبى. وتتعاظم هذه السطوة حتى تصل إلى الدرجة التى يصبح فيها الاعتراف بنتائج البحث العلمى، والسماح باستعمال التقنيات الحديثة فى الحياة اليومية رهناً بمدى ما يتطابق به هذا العلم أو هذه التقنية، مع ما يسمح به التراث، أيا كانت منابع هذا التراث ومشاربه، ومن جهة أخرى تحجم ساحة الإنتاج الأدبى والفنى ويُشَّبه أى منهما بطفل لقيط منزو فى ركن قصى من الحياة، تحدجه العيون بنظرة ازدراء، ولا تسمح بالاقتراب منه إلا فى حالة استيفائه لشروط معينة يصوغها من يكتسون بثوب التراث. ولما كانت الثقافة طابع عام للحياة فى المجتمع، فماذا نتوقع من حياة تتلون ثقافتها بالسلفية؟ ماذا نتوقع منها إلا أن تكون حياة راكدة أسنة بكل المقاييس، يركن الناس فيها إلى التواكل، ويسعون إلى الشعوذة والدجل، وينتظرون حلولاً لمشاكلهم من الغيب، وكأنهم يستدعون عصر المعجزات مرة أخرى. إن هذه الصورة ليست صورة نظرية ولكنها صورة حقيقية، وأمثلتها كثيرة، ألا تُنْشَرُ حتى الآن كتب صفراء تروج فى بعض المجتمعات ويدافع عنها تيار بعينه من الناس؟! بعض هذه الكتب يحاج الكافرين القائلين بكروية الأرض وإذا ما سادت الحياة الثقافية حالة (الطفل المستهلك). أو الأدب والفن الردىء الهابط، ألمت بالمجتمع كله حالة من النكوص الشامل إلى طفولة باكية غير راضية وغير قادرة، ينتشر الأدب الرخيص الذى يخاطب الغرائز فى أحقر حالاتها، تنتشر كتب مثل «رسائل الغرام»، و«ماذا تفعل فى ليلة الزفاف؟» فتجد من يرتزق من بيعها وتوزيعها وتجد من يقبل عليها ويقتنيها، ويتحول النظم العامى الركيك إلى مصاف الشعر بقدرة قادر، تذبل اللغة الفصحى وتغدو نبتا غريباً وإن كان فى تربته، يسعى الجميع إلى الإنتاج السطحى سهل الرواج وسريع المكسب، ويحل الربح المادى محل الإبداع لذاته،

ويتدهور الفن فتُغْمَرُ السوق بأشرطة التسجيل التى تلوث الذوق وتهبط بالوجدان ولا تترك فى المستمع إليها أثراً سوى الشعور بالغثيان والبحث عن علاج للصداع، وتندس بين مفردات الحياة الفنية مصطلحات جديدة لم تكن معروفة من قبل مثل «أفلام المقاولات» وهى الأفلام التى يجتمع العاملون فيها على مقهى فيتفقون على تلفيق عدة مشاهد، وفى غضون أسبوع أو نحوه ينفذون، فيربطون بين هذه المشاهد ربطاً تعسفياً يضمنون به تعرية ما أتيح من أجساد وإهدار ما أمكن من قيم وجرح ما تيسر من مشاعر. هذه هى صورة الأدب والفن الهابطين فى مجتمع الأزمة.

ومجتمع تتسم حياته الثقافية بالاستهلاكية، لا يمكن إلا أن يكون أفراده مزيجاً من الغاضبين والعابثين، فهم غاضبون.. يعيبون زمانهم وأسلافهم وحكوماتهم، فى حالة تذمر مستمرة، أى بكائية مستمرة على ما صارت إليه أوضاعهم، يشتكون دون أن يقدموا أى اقتراحات، يرفضون بعصبية كل المتاح ولا يقدمون بديلاً، لا ترى عيونهم سوى السلبيات ويأبون أن يروا ولو بصيصا واحداً من الأمل، ما أشبه التظاهرات المدمرة العشوائية التى نراها بين الحين والآخر.. بالطفل الباكى المتذمر الذى يدق الأرض بكلتا قدميه ويحطم كل ما وصلت إليه يده. وهؤلاء الأفراد من أهل هذا المجتمع هم فى الوقت ذاته، يطلبون ولايقدمون، يمحصون فى تعديد حقوقهم ويتناسون واجباتهم، ينكبون على شراء السلع الاستهلاكية ويحرصون على اقتناء الكماليات، ويشعرون بالقهر الشديد لو حالت إمكانياتهم المادية دون ذلك.

أهل مجتمع الأزمة هم خليط من المتواكلين المنزلقين فى الغيبيات ومن الغاضبين العابثين فى الوقت ذاته.

وثقافة الأزمة على هذا النحو هى مزيج من سلفية معتوهة وفن وأدب سفيهين، وكلما ازداد الفن والأدب سطحية، ازدادت سطوة السلفية وتمكنت من تأكيد مبررات استمرار وجودها ويبدو لها وكأن المجال أصبح مفسوحاً أمامها للقضاء على ما هبط من أدب وفن، فطالما بقى الطفل باكيا غير راض استمر الوالد يكفكف دمعه أو ينهره ـ والسلفية العليلة فى هذا الوضع لا تدرى أنها والفن والأدب الذليلين سواء بسواء كلاهما عرضان أساسيان لثقافة أزمة.

من التعثر إلى النهضة

فى حالة الأزمة يحتل مكان الصدارة فى الصورة طفل غير راضٍ يبكى، ووالد ينهر، ويغيب البالغ عن الصورة تقريباً، وبدون أى تعقيد لن نختلف إن قلنا إنه فى تجاوز هذه الأزمة والعبور إلى ما بعدها، تغير مناظر يجب أن نتوقعه فى تكوين الصورة بحيث يحل الطفل المبدع محل الطفل الباكى غير الراضى، ويحل الوالد المطمئن محل الذى يغير السبيل دون إجبار أو تسلط محل الوالد الغاضب الناهر، وبالطبع لابد من أن يكون هناك مجالٌ فسيحٌ أمام البالغ الرشيد لكى يعمل العقل ويستخدم العلم أولاً لتحليل ما صار إليه، ثم الاضطلاع بالنهوض من الكبوة وتجاوز العثرة.

هذه هى بالتحديد ملامح التغيير التى من الممكن أن تميز الحياة الثقافية لمجتمع ما بعد الأزمة ـ تحفظا ـ أو لمجتمع الاستمرار والنهضة بوصفه أملاً مرتقباً.

فى ثقافة المجتمع الذى يتجاوز أزمته، والذى يسعى فى طريقه إلى الاستقرار والتقدم، يتبوأ العقل مكانه

القيادى فى توجيه دفة المسيرة كما خلقه الله على قمة جسد الإنسان. والمقصود بالعقل هنا هو كل ما هو منطقى يتناغم مع أسس التفكير العلمى وقوانين الطبيعة ويُسخركل مصدر للطاقة ليدفع عجلة المجتمع فى الاتجاه الذى من شأنه تقليل المعاناة بصورة واقعية ملموسة وليست على هيئة وعود يتأجل موعد الوفاء بها كلما حلّ. فثقافة المجتمع الناهض يدعمها عقل واعٍ وليس غارقاً فى أحلام اليقظة، وبالطبع فإن مردود هذا على المجتمع هو توهج حركة البحث العلمى ليكتشف الجديد ويقدم الحلول القابلة للتطبيق. بحيث يجب أن نشعر بأن هناك تغييراً ما قد طرأ على البحث العلمى كما نعهده الآن فى حياتنا الثقافية، فهو الآن ثوب فضفاض محشو بملايين الأوراق العلمية التى يقدمها أعضاء هيئات التدريس الجامعية مبتغين استيفاء شروط الترقية للحصول على لقب أعلى، عندما يسود العلم تصبح كل التطلعات رهن التحقيق، ويصبح حشد الهمم والطاقات والعمل الجاد هو السبيل الوحيد الذى تعقد عليه الآمال لعبور الضيق الاقتصادى، والانفجار السكانى، واللاسكن واللااستقرار. وهنا يصبح من الاستطراد غير المفيد أن نسهب فى وصف صورة أناس يعيشون فى مجتمع يقوده العقل، باختصار أقول: أنهم سيتحولون من موقف الطفل الباكى غير الراضى إلى موقف الطفل المبدع المبتكر.

الأدب والفن فى مجتمع ناهض هما الإبداع والابتكار الإنسانى الصادق فكراً مكتوباً أو منحوتاً أو مرسوماً أو مسموعاً أو مشاهداً عملية الإبداع من الوضع متزناً متناسقاً متسقاً تصبح تنقيباً عن كل المعانى العميقة الجذور فى اللاوعى الجمعى لاختيار انسبها، وإضافة أحلى ما فى الواقع وما بعد الواقع من رموز، وهكذا تكتسى الحياة بصفة عامة بالصورة الجميلة، والصوت المتجانس، والمسرح الراشد، والنحت الشامخ، والشعر الرشيق، والكتاب العميق، والرواية المتواصلة مع الزمن وحكمته والمكان وعبقريته. وفى مجتمع متجاوز لأزمته تنهار الأسوار وتتلاشى القيود، ومع هذا لن يكون هناك خوف من ظهور جسد عار أو لقاء غرائزى هو موضوع لفن أو تجربة يطرحها أدب، ففى هذه الحالة لن يُذْكِي هذا العمل الفنى أو هذه القطعة الأدبية فى وجدان المتلقى، شعوراً سوى أسمى ما يمكن أن يميزه كإنسان فى تناوله لكل العراء الذى ربما يعتبره تجريداً لحياته عن كل الزخرف الذى صنعه البشر ليتخفوا فيه عن عين الخالق أو ليُخفوا فيه صنعه الخالق.

والتراث فى ثقافة ما بعد الأزمة يسهم بالقدر نفسه وعلى قدم المساواة مع كل من العلم والأدب والفن فى تكوين حياة ثقافية ناهضة فعلى أهل مجتمع ما بعد الأزمة أن يبحثوا فى كنوز سلفهم عن أشمخ ما وصلوا إليه من علم وتقنيات شيَّدت ما ناطح الزمان وظل باقياً حتى الآن، عليهم أن ينقبوا فى إرث الماضى عن القيم الرفيعة وعن لحظات التقدم والرفعة فى تاريخهم، عن بطولات الأجيال التى سبقتهم، وعلى أهل المجتمع الناهض أن لا ينسلخوا من جلودهم بمعنى أن يصلوا فى صدقهم مع أنفسهم إلى الدرجة التى يصبح فيها طابعهم الموروث ناضحاً على نتاجهم بصورة تلقائية وليس بتعسف وتحميل مجاف لطبيعة الأشياء، فلا مجال فى مجتمع النهضة للخوف من الماضى، بل ربما يكون فى مجتمع الاستئناس به معين على وحشة حياة كونية باردة ذبلت عواطفها وانهارت قيمها الجميلة. والدين بالنسبة

للتراث هو لؤلؤته الوحيدة، والكنز الذى لا يباريه كنز فى الثراء، والمنبع الذى لا يدانيه منبع فى العطاء، مصدر أكيد لعلاقة وطيدة مع الخالق المتعالى الجبار الرحيم، مصدر لعلاقة من الصفاء والتصالح مع الذات والآخرين، ولضوابط عامة نرى فى رسوخها مزيداً من الاستقرار والاطمئنان لنا ومن يرثنا من أجيال.

ومجتمع ثقافته على هذا النحو يشكلها بالغ واع، وطفل راض، ووالد ناضج حكيم؛ لا نخال أن أهله يعيشون إلا وهم متوثبون للتقدم، مصممون على تجاوز العثرات؛ يدركون نقائصهم فى غير يأس، ويرصدون آمالهم فى غير مبالغة يعانون حياة اليوم وهم راضون بغيرخنوع، ويطالبون بغير تعجيز أو عجز، ويشتكون من أوجه القصور بغير تذمر، ويرفضون مالا يقبلون بغير تدمير، ويقترضون الحلول من غير كبر، ويستمسكون بتراثهم من غير تواكل وتسمو قيمهم الدينية بما فيها من جمال وسمو، فتؤثر تاثيراً جميلاً على سلوكهم دون احتياج لقيد يُكَبِّل شارداً أو عصا تؤلم كسيحا.



عيسى علاونة

وجوه مروان قصاب وأقنعته

هاجر مروان قصاب باشي من سوريا إلى ألمانيا فى منتصف الخمسينيات بعد دراسة الأدب العربى فى جامعة دمشق لمدة عامين. بدأ دراسة فن الرسم فى أكاديمية الفنون فى برلين وقد بلغ الآن الستين. فى بداياته كان يدرس الرسم على أستاذه المعروف «هان تريير» الذى كان يمثل المدرسة التأخية ـ Tachisim «البُقعيه» ولم يتأثر بهذا الاتجاه إلا قليلا جداً. يعمل مروان الآن خلفا لأستاذه فى المعهد نفسه أستاذا لفن الرسم. بدأ فى أثناء الدراسة رحلة البحثَ الشاقة عن أسلوب فى الفن يلائم نفسيته وخلفيته الشرقية وجذوره العربية الإسلامية.

وسرعان ما استطاع أن يقبض على طرائف فن الرسم وأن يؤالف بين المختلف ويلائم بين الأضداد والتناقضات ويطور أسلوبه ويحدد مواضيعه.

ومن الواضح أن المدرسة التعبيرية كانت أقرب إليه من تيار (البُقعيه». فمروان هو فنان مراحل كما يقول هو عن نفسه، ولكن يبقى هذا الإلحاح للبحث عن ماهية ـ الإنسان ـ تشكيلياً وإخضاعها لفنه، هو أساس الأساس فى سائر مراحله.

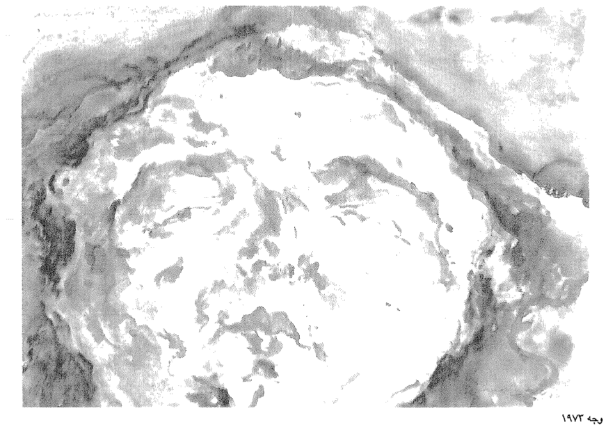
بدأت عند مروان مرحلة الرءوس ـ الوجوه من عام ١٩٦٨ إلى عام ١٩٧٨. فى الرءوس ـ الوجوه ترى تعابير الوجه التى تظهر بوضوح فى الصورة المضخمة جداً التى يمكن التعرف عليها عن قرب دون غموض. اللهم إلا الغموض الذى يحمل الوضوح التعبيرى، وفيه القلق الذى يتراوح بين الغموض والوضوح.

فى عام ١٩٧٣ حدث تحول فى إنتاج مروان إذ بدأ يبحث عن مظهر للإنسان من خلال تناقض الشعور والأحاسيس. لقد ركز مروان فى هذه الفترة على رسم الوجوه. إذ كان يرصد من خلال الموضوع وجه الإنسان فى تحولاته التى تكاد لا تحصى. ونادراً ما اجتمع فى الوجه كل هذا العمق الهائل فى التعبير والامتداد والغوص فى الطبقات الداخلية، وبالتالى فى أعماق الحقائق. هكذا يقول يورن ميركرت ـ الناقد وأستاذ فلسفة الفن.

فى الفترة الأولى فى مرحلة الرءوس ـ الوجوه، أى المرحلة التعبيرية الأولى فى تطور مروان، بعد المرور فى مرحلة الانطباعية التى خلفها وراءه، كانت الوجوه عنده تستحوذ على سطح اللوحة كلها، ثم صار الوجه هو الحافز والأساس للعمل الفنى. فى هذه المرحلة كان يرسم الوجه فيجعل منه مشهداً مزدوج الإيحاءات فيه الأسرار والشعور والعواطف، ويصل التوتر فى الوجه إلى درجة الخطر، والقلق إلى درجة الانفجار، ثم أصبح أغلب ماتكتشفه العين فى لوحات مروان أن الأشياء فى داخلها تتحرك وتتغير وبالتالى قابلة لإعادة الترتيب كل مرة (كما يقول الروائى العربى عبد الرحمن منيف).

تلت مرحلة الوجوه التى أوقفها مروان عام ١٩٧٨، مرحلة الطبيعة الصامتة وهو فى هذه الفترة «يطرح أسئلة، إذ أن هذا التحطيم القاسى للشكل الفيزيائى كما ألفته العين، يعيد الأشياء إلى التراب أو إلى عناصرها الأولى

فى المرحلة التى أنجز فيها مروان مجموعات جديدة ـ طبيعة صامتة ـ صار توتر اللوحة أكثر خصوبة فعمل مروان فى هذا الموضوع بقدرة فائقة ونشاط محموم دائب، كأنه كان محمولاً على موجة منطلقة أبداً فى اللا محدود، وفى انفتاح واتساع إلى أقصى الأقاصى.



وجه ۱۹۷۳

فى مـرحلة (الدُمى - العـرائس) تأخذ الصورة وظيفة القناع التفكرى ودور الحافز. تأخذ وضعاً طبيعياً غير مصطنع، وتبدو بائسة مهزومة خائرة العزم او تستجدى العطف والشفقة لكن بخبث ومكر شبه مختف وراء كثافة اللون الغامق.

اما الحجاب - القناع فى فن مروان فله دور كبير مرموق يمتد من التاريخى - إلى الخصوصية - الذاتية ويشهد له القدرة الخلاقة والإبداع فى لوحات الاقنعة أساتذة الفن الأوروبى الذين يعيدون ذلك إلى منبع مروان - العربى - الإسلامى.

القناع عند مـروان نوع من الوضـوح، يعكس ما نتوقع فى غموض اللوحة. فمروان الشرقى العربى الجذور والثقافة والانتماء الحضارى (اضافة إلى ثقافته الأوروبية المعمقة) يريد أن يقول إن المشهد وخصوصيته هى فى الاقتراب وإلغاء المسافة من أجل ان نستطيع قراءة القلق والتمزق والشبق الذى يوضحه من خلال القناع ومن ورائه اكثر من إخفاء ملامح بقدر ما يريد إظهار الشعور والعاطفة والجنس. فالقناع بالتالى هو نوع من الازدواجية: هو إذن حافز من خلاله يبدو كما لو انه شاء أن يواجه التعرى والوضوح، وهو أيضا الكشف الذى يؤدى فى نهاية المطاف إلى التمويه والتشويه . اما أشخاصه هؤلاء الماثلون امامنا فى مشاهد متشابهة فهم ليسوا إلا احجاماً من الشهوات والرغبات والآلام الفردية. يذكر الناقد الفنى الالمانى «دوبرت كوديلكا» الذى لا ينتمى إلى «عشيرة» المستشرقين، فى دراسة عن فن مروان أبياتاً مترجمة إلى الالمانية للشاعر العربى النابغة الذبيانى فى وصف الحبيبة عندما تسدل الحجاب للوداع:

سقط النصيف ولم ترد إسقاطه
فتناولته واتقتنا باليد
بمخضب رخص كأن بنانه
عنم يكاد من اللطافة يعقد
نظرت إليه بحاجة لم تقضها
نظر السقيم إلى وجوه العُوَّد

إن أبيات النابغة الذبيانى هى من احب الشعر إلى نفس مروان، ولا شك فى أن الأستاذ روبرت كوديلكا الذى كان لفترة زميل مروان فى المعهد، يعلم عن إعجاب مـروان بهذا الشعر. مـروان عاشق وقارىء شعر ممتاز، فأبيات النابغة كانت حافزاً لبعض لوحاته - (الاقنعـة) - و(الحجاب). واظن ايضا اننا نجد اليوم فى هذه الأبيات قراءة ما للوحة من لوحات مروان. واخيراً أرانى. بحاجة إلى التأكيد بأن مـروان هـو الرسام المنتمى، أعنى الانتماء إلى الوطن كما هو واضح فى فنه. هذا الانتماء هو الذى دفعه إلى استلهام التراث العربى الإسلامى فى إبداعاته الفنية.

وفى العام المنصرم شهدت عاصمة الفن العالمى باريس اول تكريم من نوعه لفنان من اصل عربى ممثلاً بأربعة معارض شخصية متزامنة بين منتصف حزيران حتى نهاية آب ١٩٩٣ فى قاعات متحف الفن المعاصر العربى فى معهد العالم العربى، وفى صالتى بيكر، وبانتو روزى فى باريس. والزعظم والأجل من ذلك هو اختيار لوحات مروان لعرضها فى المكتبة الوطنية فى باريس Bibliotheaue nohonale دليلاً على بلوغه القمة واختراقه كل الحواجز نحو العالمية الرحبة.

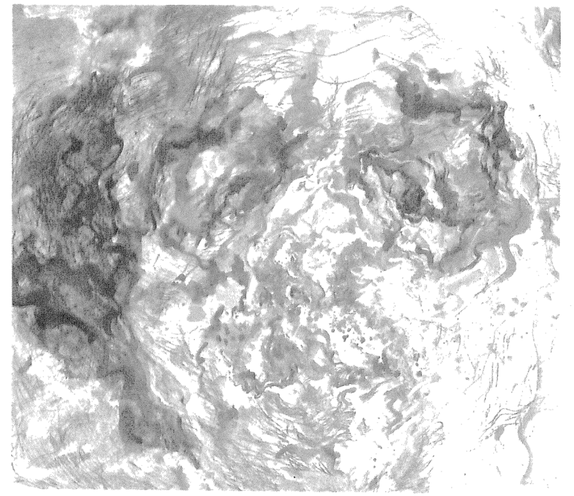
إن اللوحات التى عرضت هناك - فى الوجوه - إلى الدمى والعرائس، إلى الطبيعة الصامتة، كلها تمثل مواضيع مـروان (ومواضيعه ليست كثيرة)، وتمثل فنياً انتماءه إلى التعبيرية.

أما جهود مروان فى نقد الفن، وفى الدراسات المطولة عنه فهى كما قال صديقه الروائى عبد الرحمن منيف إضافة نوعية بارزة إلى المدرسة التعبيرية خاصة ان لوحاته بدات تحتل مساحات متزايدة على جدران عدد من المتاحف فى العالم.

ويظل هذا الفنان فى الوقت نفسه امتداداً وفياً لجذوره التى تدع له الحرية بأن يعطى ثماراً طيبة حتى ولو كان هذا تحت شمس الغربة.



حجاب ١٩٧٣



وجه راس ١٩٧٦





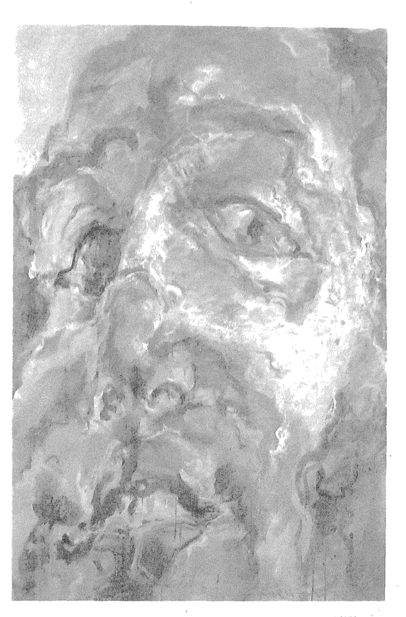
عناق ١٩٦٧



دمية ١٩٧٩



دمية ١٩٧٩



وجه ۱۹۷۷



وجه راس كبير ١٩٧٥

عيسى علاونه

أقنعة

إلى الفنان التشكيلي ـ مروان قصاب ـ

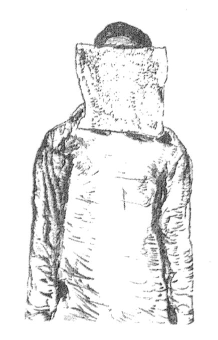
تُراقصُ قوسَ التراب
توسّعُ فيه فضاءاتِ لونٍ ولهوَ سراب
تصير غريباً
... قريباً كسجع النوارس
تكتب هاوية الحلم
أو جسدَ امرأةٍ في القناع السؤال.
واقفاً في الحدود الصغيرة
وما أدخلوك إلى غابة الرغبات

تلبثت
طول الليالي وراء ستار شفيف
سيمنحك الوقت في خطوة ضائعة
لتمخر في عشب الجرح بين هتاف الإبادة
ونبض القلق
المدى يتقلص يحترق الغيب
وراء القناع وحمىً الشبق
يستوي... فوق سيدة الوهم والذاكره

في مـرايا القطيـعـة تركض سنبلة الريح حـتى خطوط الولاده
هذه إمرأة الماء لم ترتوِ
المطر اليابسُ الآن أوغل في جلدها
كلما طلعت من نوى الأجنحه
قايضت بغيوم الحنين إلى قرطبة
وسائلها المهمله

ايها الأرض هيًا
اطلقي لهاث العباءة من شرفات الدموعْ
شيعي للبحار حكاياتها وتضاريسها
فمن الظلِّ يصاعد العرى
او تزهر الأقنعه
ايها الأرض هيا افتحي
ممالك غيم الكلام
في الوجوه التي خُلعتْ من شعائرها
في الرءوس.. التي أحرقت في هياكلها
واسكبي في الدمى.. خريف النخيل
في حدود البلاد القديمة.

يخفقُ الكونُ في غمضةٍ
يتلعثمُ في موجزٍ
يتقلَّبُ عند هبوب الزجاج
ويدلق حبراً على صفحات الهواء
يتسربل بالكلمات الكسيحه
يتزنر بالأمكنه
ثم يختلط الإرثُ بالوعد
في لغة وسفر
اسمه يلتحي بغبار السديم
ويمتد حلماً إلى مبتدا وخبر.





المقنع ١٩٧٠



وجه ۱۹۷۷

بدر الديب

مضحكات كونية...



الغراب ودنانير الشمس

ماذا نملك فى ما لنا من لون أو من شكل عظامنا وحركة أجسامنا أو فيما لنا من معنى إذا كان هناك أو لنا معنى. ومع ذلك نحن نملك الكثير من الحركة بل وقدرا من الرشاقه والجمال قد لا يعترف به البشر ولكنى أحسه وأدركه عندما أطير وأفرد الأجنحة وأحركها فى الهواء وأستشعر عرضها وقوتها وتنفيذها المباشر لما أريد من اتجاه إلى الأمام أو إلى الأعلى مع الانقضاض.

لقد شوه البشر كل شئ عن الغراب ولست أدرى من أين أتوا بكل هذا الشر والخراب والشؤم الذى صبوه على وكأنهم يغرفون من نفوسهم ما غطونى به من سواد ومن معانى الشر. كل ماأعرفه عن الشر أننى لا أستطيع أن أقاوم اللمعان والبرق وانعكاس ضوء الشمس على جميع الأجسام المصقولة والكابية، الصغيرة، والكبيرة.

ضوء الشمس فيه شىء يدفعنى للحركة وللانقضاض والخطف أو ما يسمونه سرقة. وعندما يتم هذا أسرع للعش المنكوش الذى أصبح مليئا بأشياء صغيرة كانت فى لحظة ما تحت ضوء الشمس وصدر منها بريق ولمعان حركنى للحركة وللاحتفاظ بها دون أن أعرف ماذا سأفعل بها. فهى لا تؤكل وهى فى

الأغلب صلبة يصعب تحطيمها إلى قطع أصغر لتبتلع.. هى فى الحقيقة جميعها أشياء لافائدة فيها ولكن البشر يرونها ويرون حركتى وراءها نوعا من الشر الذى إذا كان كذلك فأنا لاأملك له أو فيه شيئا.

يقول البشر أننى الغراب النوحى. وقديكون لديهم تفسير لهذا الاسم غير السواد وقد تكون فى ذاكرتهم تجارب أو أحداث من أيام نوح والطوفان ولكنهم يرون أن لونى وصوتى وما يعلنه هذ الصوت هو دائما له دلالات الخراب والشؤم . وعلى الرغم من اختلاف ألوان البشر ومساكنهم وأراضيهم فإنهم يكادون جميعا أن يتفقوا على هذه المعانى والاتهامات لى ، بل وحتى مع اختلاف لغاتهم ونغمة كلماتهم فإنهم يصنعون لصوتى مقابلا له معنى اليأس والضياع وعدم الفائدة . لاشك أن هناك شيئا ما وراء كل هذا التكتل والاتفاق ضد وجودى . فلست محبوبا ولا أعرف أحدا من البشر قد مَال إلى العطف على أو تربيتى أو خلق أى نوع من الألفة والصداقة بينى وبينه .

إننى أمثل شرا أو الشر لهم و الخراب أو الضياع ولايكاد ينافسنى فى هذا إلا البوم الذى لا أعرفه جيدا على الرغم مما أعرف عنه من قسوة وما أدركه أحيانا من حكمة . وعلى الرغم مما بيننا من فوارق فإن الغراب والبوم لدى البشر متقاربان . ولكن فى ماذا .. فى هذا المعنى الغامض العصى على الفهم للشر الذى ينحتونه من نفوسهم ويلقونه على أو على البوم وكأنه صيغة تدخل الجسد دون أن أستطيع التعامل معها أو فهمها أو حتى التصرف على أساسها. ولكنى أعرف بوضوح أننى مطرود غير محبوب أهش بقسوة وأن صوتى يملأ نفوسهم بالتشاؤم دون أن يصبح هذا التشاؤم حزنا جميلا أو أسى أو حتى مدعاة للتفكير والتذكر.

لقد قلت فى أول الصياح الذى يسمونه أحيانا نعيبا كل ما أعرفه من خروج طبيعتى عن سياق ما يملكونه . فأنا لا أتردد مطلقا عند اللمعان والضوء من الخطف والفرح بما أخطف والذهاب به بعيدا. إسورة من الذهب أو الصفيح، قرط من الألماس أو الزجاج، أى شئ متعدد الأسطح يتلقى الضوء وأشعة الشمس ويعكسها على عيونى فى السماء وأنا أجوب أرجاءها من شجرة لشجرة أو من سطح لسطح.. فأنا أخطف وأروح على.. ليس لى فى الحقيقة سطوح ولكل عش أخزن فيه ماأخطف حتى يثقل العش

ويقع من تلقاء ذاته أو مع هزات الريح أو فروع الشجر. وعند ذاك يضيع كل ما خطفت وقد يفرح البشر أنفسهم بما يجدون فى بقايا العش وأحيانا يخطفونه هم ومع ذلك فأنا المتهم دائما وأنا الذى أخطف وأطير.. ولست أدرى لماذا لا يدركون أن الخطف يتبعه دائما الطيران أو الهرب.. ألا يفعلون هم ذلك. لقد أصابنى هذا الخطف بشىء من العرج فى المشية أو عدم الانتظار الذى لا يضيع إلا وأنا فارد للأجنحة، طائر فى السماء. فعند ذلك أحس أننى جميل على الرغم من كل شىء وأننى حر قادر - لاشر فى على الإطلاق. فى ساعات الظهيرة، وهى أفضل ساعات حركتى أنشغل تماما بالشمس وخاصة عندما يتخلل ضرؤها فروع الشجر وأوراقها وتقطر منها على الأرض أقراص صغيرة وكأنها دنانير أو قطعة نادرة من الحلى محالا يملكها إلا النساء. فى هذة اللحظات تتملكنى الحيرة والرغبة الشديدة فى جمع كل قرص من أقراص الشمس ودنانيرها ولكننى كما تعلمت، دون أن أتوقف عن المحاولة، لا أستطيع بالمنقار أو المخلب نزعها من على الأرض لحملها إلى العش فهى تظل دائما على الأرض وتظل دائما تغوينى دون أن تمتلك. والغريب أنه ليس هناك من البشر من يحاول امتلاكها غيرى كما أنهم ليسوا غيورين عليها هم غيورون على حليهم وعلى قطعهم الذهبية والفضية. أليس البشر سذجاً حقا. كل هذه الثروة على الأرض ملقاة تخايل عينى ويجتمع فيها أسر وجمال لا يوصف وهم ينظرون إليها عابرين غافلين. وأكاد أظن أننى لو استطعت خطف هذه الدنانير من على الأرض، أو على الأقل بعضها، فإننى قد أتوقف عن خطف الأساور والأقراط من على النساء أو من أيديهم ومخازنهم وقد ينتهى أيضا هذا الشر الذى يعرفونه فى. فمعانى الضياع والشؤم ترتبط بالفقدان وأنا فى الحقيقة لا أريدهم أن يفقدوا شيئا. وأن يساعدونى على أن أملك كل هذه الكنوز التى تلقيها الشمس على أرضهم من بين أروراق أشجارهم. هل الشر لمعان ظاهرى سطح مصقول وهل الفقدان الحقيقى إلا هذا العجز المطلق عن خطف هذا اللمعان المرمى على الأرض؟! أظن البشر محقين فى ترجمة صوتى إلى معانى الضياع واليأس وعدم جدوى المحاولة فهم - رغم كل شىء - عارفون، أذكياء.

وردة الندم

السماواتُ نحاسٌ شفقىٌّ، وذُؤاباتُ غصون
وطيورٌ عائدةْ
وأنا فى غبشِ المغْربِ نجمٌ من عصورٍ بائدةْ
فى دمى «بودليرُ» يبكى
جُرْحَهُ الطالعَ من ليلِ المسرَّاتِ الخفيَّةْ
وردةً حمْراءَ من أحراشِ «مالا بارَ»
غاباتِ الجنوبْ
وَهَجُ الخضرةِ فى أبْهائها وهْجُ الزُّمرّدْ
حطَّ فيها طائرُ الشِّعْرِ يغنىّ
لصبايا الماءِ والخضرةِ والشمْسِ

وألوانِ الرمالِ الذهبيَّةْ

جَذَبَتْهُ نحو سرِّ السَّاحلِ السِّحرىِّ

أصداءُ طبولٍ وثنيَّةْ

نَبَتَتْ فى صدرِهِ وردةُ عِشْقٍ شبقيَّةْ

غرستْها فى دمِ القلبِ فتاةُ الأبنوسْ

طِفْلةٌ تقطُرُ بالنَّدِّ وبالصَّنْدلِ والحسنِ الخرافىِّ الشُّموسْ

شفةٌ لمياءُ من توتٍ، ونهدٌ مثل جوزِ الهندِ

مغسولٌ بشُهْدٍ ونبيذْ

خَصْرُها الأهْيفُ مضفورٌ من العشبِ وعارٍ

يُشعِلُ الرَّقصَ بأصلابِ خصورِ الصخرِ والأشجارِ

تسَّاقطُ أثمارٌ ويعلو صوتُ موسيقا من الأغصانِ

والطيرِ ومن شقشقةِ الصَّنْجِ بكف الحلبةِ

المحمومةِ الأقدام يمشى فى الشرايين دُوارُ السُّكرِ

من عشقٍ بِدائىٍّ وإيقاع لذيذْ

كإلهٍ وثنىٍّ نحتَتْهُ راحةُ الموج من الصخرِ

وغطتْهُ القبائلْ

بأكاليلَ من الزَّهْرِ وأصدافٍ ومسكٍ ونحاسْ

ضمَّختْ معبودَها الغَرْبىَّ بالطيبِ؛

عصيرٍ من بَهارِ الشرق مشبوبٍ
بنيران الحواسْ
وَسَدَّتْهُ هيْكلاً من شجرِ الكاكاوِ والموْزِ
وعرشاً من جذوعِ الأناناسْ
قدَّمتْ قُرْبانَها العارى لموْلاها
وغابتْ فى صلاةٍ جسديَّةْ
فتغشَّاها كموجِ البحرِ إذ يغشى رمالَ الشط
فى ليلة مدٍّ قمريَّةْ
وانتهى العرسُ الطقوسىُّ القصيرْ
فتغنى طائرُ الشعرِ الإلهىِّ بشمسِ العشقِ
واللذةِ فى الصبحِ وطارْ
وتولَّى عائداً من «ملابار»
لسماء من مرايا قاتمة
فوق نهر «السين» من سُقْم وقطرانٍ ودمٍّ وغبارْ
من ضبابِ الفحمِ والثلجِ وأسدافِ الظلامِ الأبديَّةْ

●

آه ضيَّعْتَ فتاةَ الأبنوسْ
آه لا تبكِ على دفءِ الجنوبْ

فى ليالى الرعبِ والقسوةِ والبردِ أو الفيروسْ

آه لا تبكِ على نهدٍ من الجوزِ ولا خَصْرٍ من العشب

ولا عرسِ الطقوسْ

فهو لن يُجْدى البكاءْ

لا، ولن يُجْديك ما تسْطَرُ فى وجهِ الطروسْ

لا تذبْ فى ندم النارِ صديقى

إننى ضيعتُ ما ضيعتَ من دفءٍ ومن ضوءٍ

ومن عشقٍ وريقِ

لم تُعِدْ حُرْقةُ دمع الشّعرِ ما ضاع

من الحلمِ ومن شجوِ البروقِ

آه لا تبحثْ عن الفجرِ

فلن تأتيكَ فى الظلمةِ آلاءُ الشروقِ

آه «بودليرُ» رفيقى

آه «بودليرُ» شقيقى

وجهُك المحزون وجهى

جرْحُك المحرورُ جُرْحى

وانتفاضُ الدمِّ فى أعراقِكَ السوداءِ

من نبضِ عروقى!

محمود حنفى

تبتسم



حرصت على أن أذهب فى الموعد المحدد الذى أبلغت به، لا أتأخر. لذا غادرت البيت مبكرا، قبل الموعد بساعة. كنت قد قدرت الوقت الذى سوف يستغرقه قطع المسافة مشياً، ووجدته متوافقا مع حالتى الصحية ومع الظرف النفسى الذى بات يثقل علىّ خلال الأيام الماضية، فقررت أن أمشى بأمل الاستحواذ على بعض الهدوء وصفاء الذهن قبل المقابلة. ورحت بعد ذلك - أثناء مشيى - أرتب فى رأسى الكلمات التى سوف أقولها، والردود التى ينبغى على أن أجهزها للأسئلة والمقاطعات المحتملة..

وأنا أصعد أول درجات البناية ـ حين وصلت ـ شاهدت الوسيط - صاحب الدعوة - يهرول نازلا نحوى، ووجهه يشى بتوتر لم يرحنى، وشعرت بالمبالغة فى كلمات الترحيب التى نطق بها بلسان متعثر. ملازمتى للبيت طويلا أقامت بينى وبين الآخرين حجابا وأثقلت لسانى، فلما أردت أن أتكلم كى أعبر عن هواجسى فى مقابل الترحيب المبالغ فيه والتوتر البادى فوق صفحة وجهه، لم يطاوعنى لسانى، وإذا به يعفينى ويزيل الغموض قائلا:

ـ تأجل اللقاء..

توقفت عن الحركة وقلت بين التشوش والغضب:

ـ لم يبلغنى أحد..

لم ينطق، وبدا أنه أراد أن يتكلم فمنعه شىء بنفسه. غلب على الغضب وقلت:

ـ التليفون الذى دعانى كان يمكن أن يعتذر لى..

أمسك بذراعى وجذبنى برفق إلى أعلى، وقال:

ـ تعال نشرب شايا.. أريد أن أتحدث معك..

كانت الحركة فوق الدرجات، صعودا وهبوطا، كثيفة مثيرة للضجة والجلبة.. وصعدت معه، فسرعان مااقتادنى إلى ممر فرعى من ممرات البناية تساءلت:

ـ ألن نذهب عندك..؟

قال:

ـ الأفضل أن نجلس وحدنا..

وأدخلنى غرفة مستطيلة بها مائدة عريضة، يتحلق أحد جوانبها أشخاص منهمكون فى حديث وأمامهم أكواب شاى وفناجين قهوة. كانت خطواته قد أسرعت وهو يتقدمنى. قلت متحرجا وأنا أكاد أهمس:

ـ المكان ليس خاليا كما أفهمتنى..

فقال بسرعة وثقة:

ـ هؤلاء لاشأن لهم بنا..

وألقى التحية على الموجودين، وتوقف عند الجانب الخالى من المائدة، وقدمنى لهم، فابتسموا جميعا مرحبين ثم عادوا إلى حديثهم. عندئذ أجلسنى وقال وهو يبتعد نحو آخر الغرفة:

ـ سأطلب الشاى.. ثانية واحدة..

ولم أهتم به أو بقوله هذه المرة.. كانت قد لفتت انتباهي وشدة بصري وهي تنظر نحوي وتبتسم. وتبينت أنها ضمن المتحلقين على الجانب الآخر من المائدة، لكنها لم تكن تشارك في حديثهم. لم تكن جميلة حسب اصطلاح المقاييس المستقرة، لكن عينيها الدعجاوين وبروز عظمتي وجنتيها وشفتيها العريضتين، وشت بسحر مختبئ.وكانت تبتسم وهي تنظر نحوي ووجدتني سريعا أغض نظري وأنطوي على خبيئتي..

عاد يحمل الشاي في يده، وضعه أمامي وجلس. قال:

ـ الموضوع أني..

قاطعته بدفع من كل ماثيقل صدري:

ـ لاأريد أن أعرف شيئا. ولكن طالما جئت وأراك أمامي الآن، أجد أنها فرصة ملائمة لي كي أحاسبك..

تساءل في خذلان:

ـ عن أي شيء.؟

قلت بغضب ظاهر:

ـ كان ينبغي أن تستشيرني قبل أي تصرّف..

وفي نفس اللحظة، اندحر صمودي إزاء رغبة عارمة متسلطة لاختلاس نظرة إليها، فلما فعلت، رأيتها تتطلع نحوي من جديد.. وتبتسم.. ابتسامتها هذه المرة كانت مفعمة بمعنى محسوس وحاضر، لكني لم أستطع أن أحدده. ومثل المرة السابقة، غضضت نظري سريعا مع تأجج مشاعر متلاطمة. وسمعته أثناء ذلك يسوق أسبابه وتبريراته ومعاذيره. قلت وقد تخلى عني الحذر وأخذ صوتي يعلو:

ـ شف ياأخي.. أنا رجل عايش في حالي، تركت لكم الدنيا بخيرها وشرها واعتصمت بعزلتي.. ألا يكفيكم هذا..؟ حتى عزلتي لاتريحكم..؟

قال متوددا:

- لم أكن أسعى إلا إلى الخير، صدقني..

قلت بحدة:

- هذا تفكير مبسط للأزمة.. والطريق إلى جهنم مفروش بالنيات الحسنة..وأدرت رأسي بغضب مبتعدا بنظراتي عنه، فاصطدمت عيناي بعينيها. لاتكف عن الابتسام، وابتسامتها كل مرة تشحن بمزيد من المعاني وتحتشد ببوح مكتوم سرى وكلام غامض أحار في ترجمته..

قمت كالمفزوع قائلا:

- سلام عليكم..

لم ينهض وقال وفي عينيه خيبة رجاء جلية:

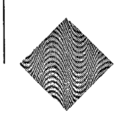
- انتظر قليلا..

قلت:

- بل كان ينبغي أن أنصرف منذ البداية.. بل لا آتي أصلا..

قام متمهلا مستسلما ليودعني. وخطا خطوتين إلى جواري، ثم تذكر شيئا .. التفت إلى الوراء، وألقى التحية على الجالسين عند الطرف الآخر من المائدة. وحين فعلت مثله رأيتها في نفس موضعها بينهم، تجلس في صمت لاتشاركهم حديثهم. حركت رأسها قليلا نحوي، وشع من عينيها وميض خاطف أحرقني بفتنة طاغية.. وابتسمت..





شرائع معلقة

■ مدخل ......

بكت عتْبهُ الباب

لمّا رأتنى

وصاحت لماذا أتيتْ؟

لقد ضاعَ وجهى

وضيّعنى ما عرفتُ

وأنكرنى من رأيتْ

وحين أفقت على وطنٍ

ليؤثث خوفى

* مقطع من قصيدة طويلة

توهمتُ بابك بيتْ.....!

....

فيا.... بيتنا المستقر سراباً

وريحاً تهب على أصلها

ونساءً معفرةً بالخطايا

وفاكهة من جليد ورملٍ وجوعْ...

ويا حدوة الموتِ صاهلةً بالجموعْ

ويا غابة القمر الأسود الجذر والساقِ

يا كرمَ اللص يوم القفول...

ويا بخل جيش البغايا بأسمائهن...

أغان من القشِ...

مائدة للنبى الموزع بين الكراسى...

رفات الكلام الجديد وقدّاسه....

ما رأيناه بين السّما والسّماع...

عواء المبانى على طولها...

طعم قنينة من خطاب الهزيمة....

حلم شهيدٍ بزوجته

- فى انتظار المرتب -

رغبتها فى الرجالِ...

صهيل السرير على نهرها...

الشتاءاتُ...

عرى الجريدة...

برد المذيع...

انكسار الشفاهِ على آخر الضحكات

دائرة الأضرحة

....

جبالٌ بطاولةٍ مرّةٍ...

قال آخر من ختّم المضبطه...

ومرت وراء المسيرةِ ...

أصوات من أوجدوا نسلها فى البهائم......

.... واللافتات..............

وسرب العناكب يعوى على جذعها...

هكذا سنسمى مواليدنا... والشوارع...

باسم الحروب المؤجلة الحسمِ....

والنصرِ.... والانكسار.......،

وباسم الحواشى..... إذا اكتشف التابعون

.... هوامشهم

باسم من شاركونا حماقاتهم..........

...... عنوةً

باسم من نسجوا كفناً

للمسيح المعطلِ من خوفه والكنائسِ...

باسم الليالى الطويلة باليُتمِ والطائرات.....

سيندثر الميتون بأبنائهم...

سوف تفني السلالاتُ...

لغو المسلاتِ...

... نفنى

وتبقى أصابعنا فى النشيدِ...

ويبقى لدالية الوقت....

حراسها والعقاربُ....

يا ربّة الحزنِ أمى...

اشتعال البكاءِ على منبرٍ...

أصفرٍ فى الروايات...

تمشى المواسمُ والنسوةُ العاقراتُ...

ومن نذروا للمياهِ...

وبطن الأفاعى..... الفراتُ

وظهر الأفاعى..... الفلاةُ

وصفُّ المريدين..... خضرٌ غلاةُ

يضللهم فى المسير.... الهداةُ

هنا أو هنا أو صباحاً

ستهرب من واصفيها الصفاتُ

هنا أو هناك مساءً

ستمشى إلى عرشها

دونما جسد هائم فى الطريق الصلاةُ

وإن قام من صلب مهديِّهِ قائم

لن يطيل القيامَ...

فكلٌّ غزاةُ

وكلٌّ مسمرةٌ بالتواريخ...

والخارجون إلى صمتهم...

خارجون على صوتهم...

يا ابن شسع القميصِ المعلقِ..

بالثائرين وحبل الوصايا

ويا ميتاً أنهضته التكايا

توانَ.... توانَ...

فقد أرهق الأولون البقايا

توانَ.... توانَ...

فقد قال راوٍ سيأتى

بأن الوصول انتهى بالمجىء

وأن المقيم.... الحكايا

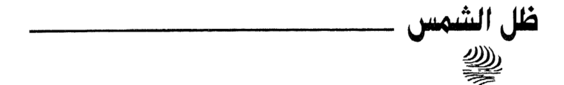
توانَ.... توانَ

عمان



محمد عبد الرحمن المر

ظل الشمس



نجيمات ذهبية دقيقة تطلع من اللجة العسلية بلا انقطاع. تحتشد أمام عينيه شمسا ناعمة. شمساً من حرير طياتها تحتويه.

وفى البؤبؤين. فى أغوار النسيم. مارج الحنان الأخضر يهدهده! يهدهده. فيروح يغفو تحت خمائل النعاس.

قالت له ـ «والعصافير والبحر والبجع المسافر ورائحة العشب الذى يضوع بالذكريات تنثال مع صوتها رويدا رويدا.

فتملأ تجاويف جروحه الفاغرة بأعماقه ـ »

:أحقاً لاترى أجمل من عيونى؟

ضغط على كفها الصغيرة ـ خبر قلبه الدفىء ـ

وأسكنها يمامة فى عش راحتيه. ومن بين أهدابه أطلت نظرة معاتبة.

ألا تكرر السؤال .. ألا تكرر السؤال.

رفعت كفه إلى فمها - وردة الندى - قبلت أنامله ثبتتها على شفتيها. وراحت تلثمها واحدا واحدا وعبر المخمل الحى كانت تنقل عصارة روحها إليه فيحس بنفسها يسرى فى نسيجه كله.يجدده. وفى قلب هناءته تماما. استيقظ داخله هذا الشئ بغتة كشوكة حادة نصلها يدمى ضلوعه.طفرت دمعة حارقة من رئتيه. شققتهما.

واجتاحه ملح السؤال. أيستطيع أن يقول لها . أيستطيع الآن. أو فى أى وقت؟ أمسكت بذقنه ورفعت بوجهه إليها قبالة وجهها تماما، وقالت وبسمة كالنسيم تعبر ثنايا وجهها الطفولى.

أيها العاق أتكون معى وتفكر فى أى شئ آخر؟!

فيم تشرد الآن؟

ثم لثمت ما بين عينيه فى قبلة طويلة ملآنة برائحتها

- هذا الخليط المستحيل - من رائحة المطر والقمح وزغب الطيور والأنوثة!

والذى يترك بداخله لذة النعناع والنار معا وطعم خبز طفولته البعيد.

وأحس بالوخز تحت ضلوعه يزداد فتتشكل الكلمات رغما عنه وتغادره كأنها من شخص آخر

أريد أن أبوح لك بشئ يضنينى.. و .. لم أعد أطيق كتمانه.

وضعت راحتها على فمه - تسكته - بينما عبرت عيونها غمامة شفيفة من حزن مفاجئ!

لا تقل شيئا ... أرجوك.

أو تعرفين ماذا أنوى أن أقوله ؟! قالت بصوت يمازجه الأسى.

أعرف. أعرف كل شئ.

كأنما أصيب بضربة لا قبل له بها. تشنجت ملامحه وتسارعت نبضات قلبه فى وجيب قاس. تعرفين؟

أو مأت له وعتمة عيونها تزداد - منذ متى؟

لم تجب...

ابتلع ريقه - عصارة الصبار - ثم تقطعت كلماته. خارجة من غور بعيد فى أعماقه. و.. وهل تغفرين .. لى ؟

بعيون مستعطفة رجته الا يكمل عبارته وأخذت رأسه إلى صدرها ضمته بقوة كأنما هى أم تخشى على وليدها من خطر يهدده. خطر لا يدّرك هو مدى اقترابه... وتمتمت بصوت جاءه من بعيد بعيد: أعرف الأمر كله ولأجل خاطرى... لا تفتّح هذا الباب. ابدا أبدا أبدا.

ضمها بقوة والتياع وهوين ... ياحبيبتى .. يا حبيبتى. وبينما كفاها تحتويان رأسه الملتصق بصدرها كانت دموعها تنحدر على وجنتها وهى تفكر فى أمرهما معا.

هى تعرفه جيدا. تحفظ كل شئ فيه . ظاهره .. باطنه. حتى أحلامه. وكوابيس ليله.

تراها معه. وانفعالاته. تحسها كأنما تبدأ من عندها. وتعرف أيضا - للأسف - أنه لن يتغير أبدا وأنه سيظل هكذا.. إلى آخر العمر.

يحبها ويشقيها. وأنه فى حبه. كأحد المتصوفة القدامى. يسعى لاندماج مستحيل وذوبان تام. لن يأتى أبدا. ولذا يصرخ بالعصيان والتمرد من حين لآخر. وعند حافات الجنون والكفر الصريح النهائى. يرده عشقه وإيمانه، ويبرح به الوجد والندم فيعاود تضرعه وابتهاله. ولا إرادة له فى الحالتين. كأنه البحر.. لا حيلة له فى مده وجزره، وإنما هى قوة خافية تسرى بداخله تحمل النقيضين معاً وفى وقت واحد وهى تدرك الآن. أكثر من أى وقت مضى أنه محنتها وجنتها. ليلها وصبحها. الظمأ والماء بين ضفتى نهر واحد، وتعرف كذلك - تعرف جيدا - أنها تغفر له وستغفر له كل تقلباته وقسوته.. وحتى عقوقه. ورغم تيقنها من حكايته الأخيرة تلك، حكايته الموجعة فهى لا تريد حتى أن تفكر فيها ولا تود سماعها منه - منه بالذات - وكأنها بهذا ستنساها ستلغيها!

بضراعة. لا تريدها - رفع عينيه إليها، تاملتهما طويلا ووسط عتمة الشعور بالذنب الذى يتكثف الآن بحدقتيه. رأت الدموع التى يحاول إخفاءها فى عينيه. وراء نظرة من عرفان تعرفه. وتتوقعه دائما ولا ترغبه. فمنه دائما يبتدئ عذابه!

تخللتها رجفة باردة وأحست بالمرارة تنتشر من فمها إلى حلقها ثم تملؤها وبينما تحاول كتمان صرخة تنهشها. كان عقلها يتآكل بالسؤال: لماذا يمتزج الحب والعسف بقلب واحد ولماذا تمضى أموره على هذا النحو؟ ولم يكون قدرهما هكذا؟ يتعارفان بعد أن يمتلئ زمنه بالجروح ولم لا تقدر أبدا أن تغضب منه؟ وتنتظره دائما دائما. حتى عندما لا يتوقع هو نفسه ذلك؟ وهل سيقدر حبها أن ينسيه أوجاع زمن ماض وأن تستعيده حقا؟ ومتى يحدث ذلك؟ كان الآن قد نعس على صدرها. تأملت وجهه طفلا صغيرا فى رأسه شعيرات بيضاء نابتة. وتحت عينيه بدايات تجاعيد - لاترُى - لكنها تجعّد قلبها ذاته وفى سلام انتظام أنفاسه كانت تصنع له بإصبعها اللينة التى تمسد شعره وجبهته أقمارا خضراء ونسمات ونجيمات دقيقة.. دقيقة

تضئ له الليل الآتى...



ميلاد زكريا يوسف

الوقت يمر فوقه

لم يعد يبالى كثيراً
بتنظيف المدخنة من السناج
ولم يفكر مرة فى إصلاح الجرامفون العتيق
ليستمع فيه إلى الأغانى الربيعية القديمة
ولا إصلاح السور..
الذى تآكل بفعل الأمطار الأخيرة فى شباط
فامرأته ماتت من عشرة أعوام
واليوم سيكون عيد زواجهما
كان يمكن أن يقرر أخيراً
أن يفتح الشكمجية
وينثر عظامها المحترقة المطحونة

على زهرة السيجار الكوبى
لكنه بعد إصابته بالجذام
اكتفى بالجلوس تحت شجرة الشواح
فتأتى الكلاب لتلعق جسده
وكما وعدته من عشر سنوات
رآها قادمة بقميص النوم الأسود
وجلدها مكرمش ومتهدل
وقفت أمامه فى نصف انحناءة
أدركت أنه لم يتذكرها تماماً
بدأت فى خلع ملابسها
وارتداء المايوه الأسود
- رغم أنها لم تتعلم السباحة منذ أن أكلت أسماك القرش كاحلها الأيمن
والأيسر أيضاً وهى تسبح فى البركة الراكدة أمام المزرعة.
وراحت تبحث فى ساعته
عن مياه تصلح للسباحة
ولأنه فقد حاسة التذوق
من كثرة مضغ التبغ
فقد انتهر الكلاب ووضع البالطو الشمواه
على ذراعه....

وتركها تضرب كرات الثلج بمفردها
ودخل إلى البيت
ليتناول قطعتين من الجبن والسمك المقدد
ويتفرس قليلاً فى صورة الزفاف
التى تستريح فى مكانها على الحائط
بين البندقيتين الأثريتين ورأس الغزال المحنط
وعندما نظر من خلال زجاج البهو
إلى ممرات الحديقة...
كانت لاتزالُ واقفة فى مكانها
تحت شجرة الشواح
ترقص فى الماء المستحيل...
من عشرة أعوام..!



عبد الحكيم حيدر

صحاف الحمام



كان «فرج الله» قد سلَّم عليه فى العصر وهو يشرب الشاى بجوار الجامع وبجواره «أم محمود» تقول :

ـ العصر يا عبد الصمد ؟

فقال لها :

ـ العصر

وكان «فرج الله» قد كلمّه عن الحال ، فذكر لفرج الله أنه تعب ـ بعد العمر الطويل ـ من البهائم وتعبها علاوة على تعب أم محمود فى شراء الخُضار من السوق وعن خيرها الكثير معه رغم مرضها ، وأن البنات فى حالهن ، وابنه فى المحاجر ، والحيلة على قدر الجبل ، والزرع نسيناه من زمن ؛ فقال فرج الله:

ـ كتر خير الحيل ياعم عبد الصمد

فسأله عن حال أم فرج الله ، فقال فرج الله :

ـ عايشه

لم يذكر له عبد الصمد الدكان ، ولا أى شيء ، لأنه كان من سنتين قد اشتاق للزرع والوسية التى عمل بها «خولى» طوال عمره ، فوجد باب الدكان مسدودًا بالطين .

كان فرج الله يبتعد تمامًا عن أن ينكأ فى الرجل جروحًا تتعلق بالأرض أو الزرع ، فاكتفي بالصحة والسؤال عنها قائلا له :

ـ صحتك حلوه والله

فقال له :

توضأ من الكوز بعد أن ركب فرج الله دراجته ، وصلى العصر بجوار مقطف الملوخية الخضراء ، وكانت حافة المقطف تُضايق أصابعه فى حالة السجود .

سألته أم محمود ـ بعد أن ختم الصلاة ـ عن الذى سلّم عليه قبل العصر ، فقال لها :

ـ فرج الله

قالت :

ـ آه ... ابن أبو الدهب بتاع العيش والطعمية الـ كان أما يوكل أنفار الوسية فى دكانه وهو صغير .

قال لها :

ـ ده الصغير كان براهيم ، وبراهيم أكبر من فرج الله عشر سنين على الأقل ، وأما يشتغل فى الترومای فى الأسكندرية ومصر ... موظف .

قالت :

ـ أمه عايشه ؟

قال لها :

ـ عايشه

فسكت ، وأدخل هو قدميه فى الشبشب ، وأخذ يمشى فى الشارع حتى دخل البيت .

حبل مفتول ومشدود عليه صديرى قديم كشمير عليه تراب وبزقات حمام قديمة ، وحمامة تلف بمؤخرتها على الحبل فى حرص وتسقط ـ من مؤخرتها ـ على وجه صندوق قديم من الخشب بجوار صحاف مملوءة بالماء للحمام .

بعد ساعة ، دخلت هى بعد أن ركنت أقفاص الخضار فى دكان بيَّاع المفارش ، ورمت العوافى على الجالسات ، سألته وهو مضطجع عن ماء الحمام ، وما الذى دلقه على الأرض ، فلم يرد ، فأخذت تشتم الحمام وتسأله وهو لا يرد ، حتى اقتربت منه وأخذت تشتم الحمام وأيامه .

كانت حمامة قد حطت على الحبل المشدود فى صمت بعد أن طارت مُرفرفة فى الحجرة ، وحطت على الصديرى القديم .

كانت قد اقتربت منه وهو مضطجع على حاله ولامست صدغه ، وكلمته :

ـ عبد الصمد عبد الصمد عبد الصمد

فلم يرد ، فخرجت إلى الشارع ، وقالت :

ـ ياناس

كان نعش على أكتاف الناس يخرج ، وصوت امرأة ضعيف يبدأ ، وماء مدلوق تشر به الأرض فى الحال ، وصحاف الحمام مركونة بجوار الحائط بلا ماء .





مقاطع من منحوتات الدشناوى

١ ـ غــــدر

مَنْ هرَّب معصمها من أسورة القلب؟
لمن غدر يستشرى فى جسدى؟ ولمن ريح تعصف بمتاريسى؟
معصمها أنسى وأنيسى
أتسلل بين المومياوات، وأصعد قدس الأقداسِ
أفكُّ الأنهار المحبوكة حول قَوامى
أنثر أوجاعى حَبًّا لحمائمها وأهيىء للأبدية أقلامى وكراريسى
طبل، وإوز يتصايح
وأنا أستجمع ما فى ذاكرتى من أفراس
أبدأ زحفا مجنونا نحو بنفسجة فرت من أسورة القلب
ململمةً من برك الدكنة كل فوانيسى

٢ ـ ترحــال

رمل وهجير وعيون متكالبة ومضارب تعوى

تلك القارة تشتعل بخطوى
تل يتطاول .. تل يذوى
دهَسَتْ سهوى سيدةُ الغزلانِ وغابت فى الصحراء
ظلالٌ تلفتها فى أغوارى تحفر
حتى تنفجر مواسير الهذيان وتطفو جدرانى شوقا
أنتهك الترحال بلا ما يحتضن القامة أو ما يروى
تل يتطاول، تل يذوى
ما من جهة تنجو من عدوى

٣ ـ كيل

الوردة تمرق بين الأنّات مزقزقةً
والغصن المنكوب طرحْ
الوردة تستل تمامَ توهجها
هل طفح الكيل؟
أخيرا أحتضن الحارات بشوق وفرحْ؟
أجراس تتألق فى جيد المشرق
وأنا أجتاز أسارير السنطة
ولطالعةٍ من نهر تتبخر فى الترتيلات، أعد شِراكا من قوس قزحْ
هل طفح الكيل؟
الكيل طفحْ؟
والجمر النائم فى الأوصال رمَحْ

متابعات

جائزة نوبل
والاعتراف بالهامشيين!

بعد يا **سونارى كاوابانا**، الفائز اليابانى الأول بجائزة نوبل للآداب عام ١٩٦٨، يأتى **كينزابورو أو** هذا العام ـ ١٣ اكتوبر الماضى ـ ليصبح الفائز الثانى بالجائزة.

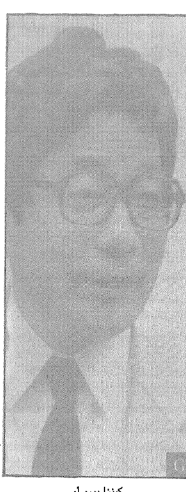
ولد فى الهامش، واختار البقاء فيه، فرفض أن يدخل فى أى شكل من أشكال المؤسسات. وهو يبلغ من العمر الآن تسعة وخمسين عاما، فقد ولد فى اليوم الأخير من شهر يناير عام ١٩٣٥ فى الجزيرة الجنوبية شيكوكو. ورغم المكانة التى حققتها رواياته ومقالاته السياسية والأدبية التى ترجمت فى جميع أنحاء العالم، فقد كان متأكدا من أن كل شىء يمكن أن يقع ماعدا أن يحصل على جائزة نوبل للآداب. لكن وجد نفسه فى النهاية عاجزا عن البقاء فى الهامش، فقد أصبح فى مركز الأحداث، وحصل على الجائزة رغم أنفه.

أما الكاتب اليابانى الذى كان مرشحا دائما لهذه الجائزة، وهو **كوبو آب**، ويعتبر من الوجهة الأدبية الشقيق الأكبر **لكينزا بورو**، إذ كان يكبره بعشرة أعوام، فقد مات دون أن يحصل عليها، وحصل عليها الشقيق الأصغر، أى **كينزا بورو أو** الذى وصل إلى قمة الشهرة العالمية بما تتميز به كتاباته من أصالة خالصة. أسلوب قلق متوتر نابض بالصور، غنى بالاستعارات، يعتنى بالوصف عناية شديدة، فيتتبع انعطافات الوعى، وتحولات الإحساس بالواقع مهما كانت رهيفة خاطفة، والانفعالات المعقدة، وتعرجات العلاقات الإنسانية، والألعاب المتناقضة فى تحالفات القوى السياسية. أسلوب متفرد، هذا هو ما يتميز به **كينزا بورو أو**، كما يتميز أيضا بالصرامة الفاتنة التى يبنى بها رواياته.

قبل أن يصبح معروفاً، وذلك بعد أن أصدر فى الخمسينيات روايته

«**قضية شخصية**»، كان النقاد قد حيوه بحرارة على مجموعته القصصية الأولى التى كتبها وهو مازال بعد طالبا يدرس الأدب الفرنسى فى الجامعات اليابانية. وقد حصل فى عام ١٩٥٨ على جائزة **أكوتا جاوا** (جائزة أدبية رصدت لتخليد ذكرى الكاتب القصصى اليابانى **أكوتا جاوا ريو نوزكى** ١٨٩٢ ـ ١٩٢٧) وذلك عن قصته «**الطريدة المدخنة**». ويمكن أن فى نكشف قصصه الأولى المنشورة اتجاهه المزدوج الذى سيحمل إنتاجه نحو المستقبل، وهو الالتزام السياسى بفكر اليسار دون تصنيف، والتحليل النفسى اليقظ لكل ارتعاشات الضمير.

فى عام ١٩٦٤ كتب **كينزا بورو** قصته «**وحش الغيوم**» وفيها يتذكر ميلاد ابنه الذى ولد بعقل قاصر. وهو يرفض بالطبع إبعاد الطفل عن حياته العائلية، ويذهب فى هذا بعيدا، فيدمجه فى إنتاجه الأدبى، ويتسامى بآلامه الشخصية حتى يصنع منها شخصية محبوبة لدى القراء. وقد سمى ابنه هيكارى، وهى كلمة يابانية معناها النور. لقد مزج



كينزا بورو أو

بمهارة مذهلة بين تاريخه العائلى، وأسطورته الشخصية، وذكريات طفولته المبهمة، وتاريخ اليابان.

أما فى «**لعبة القرن**» فسوف يؤكد الكاتب اكتمال موهبته. فى هذه الرواية التى ظهرت عام ١٩٦٧ يعيد **كينزا بورو** تشكيل العالم النفسى والاجتماعى لأخوين شقيقين، يعودان إلى القرية التى عاشا فيها سنوات الطفولة، ويستعيد تاريخ اليابان كله عبر انتفاضات الفلاحين، ومظاهرات الطلبة، ومقاومة الشعب لحكامه الخاضعين للنفوذ الأجنبى. وتجمع عبقرية **كينزا بورو** بين تقنيات المدرسة الطبيعية، ونبذ من السيرة الذاتية، وتأملات فى البيئة والسياسة، مع فيض من الخيال قل أن يوجد له نظير فى اليابان.

وسيصبح إنتاجه من الآن فصاعدا تآليف تقترب من فن الرواية أو تبتعد، وتدور حول هذه الموضوعات السابقة، خصوصا فى روايته «**الطوفان يمتد إلى روحى**» الصادرة عام ١٩٧٣ حيث نرى البطل يمثل أشجارا وحيتانا. وفى «**اللعبة المعاصرة**» الصادرة عام ١٩٧٩ وفى «**النساء اللائى يصغين لشجرة المطر**» الصادرة عام ١٩٨٢. وفى «**استيقظوا ياشباب الجيل الجديد**» عام ١٩٨٣ و «**كيف تُقتل الشجرة**»

سنة ١٩٨٤، ومن الملاحظ أن **كينزا بورو** يفتح المجال فى أعماله لنصوص **وليم بليك، ومالكولم لورى، ودانتى**، ويضيف إليها قراءته الشخصية لها ويضفر كل ذلك داخل إبداعه.

أما فى «**م/ت وتاريخ عجائب الغابة**» الصادرة سنة ١٩٨٦ فهى معالجة جديدة للموضوعات الأثيرة لديه، وخصوصا تشكل الخلايا الاجتماعية المتمردة، ففى هذه الرواية نقرأ التاريخ الخيالى لتأسيس قرية فى غابة مفقودة. والكاتب يستفيد فيها من الأساطير الدينية والسياسية، ومن حياة ابنه **هيكارى** فى مرحلة البلوغ، ليمزج بفن لا يقارن بين تأملات نظرية ثاقبة حول السلالات البشرية، وأحلام شعرية حول تاريخ العالم وأساطير نشوئه، مع أوصاف مؤثرة لما يتمتع به القاصر عقليا من حساسية موسيقية. والعجيب أن صديقه المؤلف الموسيقى **تورو تاكيميتسو** نجح فى تلقين **هيكارى** قواعد التأليف والهارمونى. وقد كانت نتيجة هذا النجاح إعادة التفكير من جديد فى قضية دمج القاصرين عقليا بالمجتمع ومراجعة الأحكام المتعجلة حول ما يتمتع به القاصرون من حساسية وما يربطهم بالعالم المحيط بهم.

وفى «**رسائل إلى سنوات الحنين**» ١٩٨٧ نجد أن البطل هو جيى «**ناسك الغابة**» الذى ربما يكون ظهر من قبل فى رواية «**لعبة القرن**» والذى يعتبر - على الأقل ظاهريا - صورة من المؤلف نفسه، لكنه فى الوقت نفسه الوسيط بين خيال الكاتب وموضوعاته التى يرجع إليها باستمرار، كالمظاهرات المعادية لأمريكا، وحماية الطبيعة، وأساطير الغابات، وتجربة الاعتقال، مع استشهادات من «**الكوميديا الإلهية**» **لدانتى**، ومن كتاب «المكسيك» **لمالكولم لورى**.

ومنذ عدة سنوات، أخذ **كينزا بورو** يبتعد أكثر فأكثر عن الخلق الأدبى إلى الحد الذى أعلن فيه أنه لن يكتب روايات من الآن فصاعدا. أما كتبه الجديدة فهو يثابر فيها على وصف همومه الثقافية، وآلامه النفسية، وقلقه السياسى. وهى بالتالى أقرب إلى اليوميات منها إلى الروايات، ومع ذلك فهو يمنح نفسه فيها حرية كبيرة فى السرد، مع ابتكارات أسلوبية تجعل الترجمة عملا فى غاية الصعوبة والحساسية. والموضوع الأساسى فى هذه الحكايات هو المحيط العائلى الشخصى الذى يعطيه الكاتب بعدا أسطوريا، ويكشف عما يثير تعاطفنا الحميم معه من صور السحر، والأحلام، والعالم الآخر، هذه الصور التى تخفف من طابع السيرة الذاتية الذى يسيطر على الحكايات سيطرة كاملة.

يقول **كينزا بورو** فى حديث نشرته «المجلة الأدبية» الفرنسية «**ماجازين ليتيرير**» فى عددها ٢٤٤ الصادر فى يولية - أغسطس ١٩٨٧ «فى رأيى أن الأدب هو بالضرورة احتجاج على الثقافة، لأنه تعبير عن حاجة دائمة إلى التمرد على الأوضاع والتقاليد التى تسعى الثقافة لتأكيدها والمحافظة عليها. والعجيب فى هذه الحالة، هو تلك المفارقة التى تريد من الجيل التالى من الأدباء أن يحولوا الإبداع الأدبى إلى تعبير ثقافى. ويكفى أن نرى كيف تحرر **سيلين** - الكاتب الفرنسى المعاصر - من انتمائه للتراث الثقافى الفرنسى. إن الأدب هو وحده الذى يستطيع - من وجهة نظرى - أن يكون تأكيدا نقديا للثقافة اليابانية، من داخل هذه الثقافة ذاتها».

ت: أ. ع. ح

متابعات

مسرح

تأملات فى
مهرجان القاهرة السادس للمسرح التجريب

بدلا من أن يبلغ هذا المهرجان ذروة النضج والتطور بعد ست سنوات من التجريب المستمر والتخبط الإدارى والأخطاء والتعرض للنقد، بل وحتى للتجريح،يواصل المهرجان، وبإصرار عنيد، التخبط والتعثر والانحدار. إذ يبدو أن المهرجان قد أصم أذنيه عن كل ما وجه إليه من نقد، ولم يستفد من أخطاء الدورات السابقة، وبدلامن التجريد والتطور نحو الأفضل ، وتلافى قصور الممارسات السابقة، والتغلب على العقبات المتكررة، يبدو أنه ينحدر باستمرار نحو الأسوأ وتراكم أخطاء جديدة، ويواصل السير بعجلة القصور الذاتى وحدها. فقد اتسم المهرجان فى دورته السادسة بسوء التنظيم، واضطراب العروض، واختلال المواعيد، وإلغائها فى اللحظات الأخيرة، حتى لقد بلغت نسبة العروض الملغاه ما يقرب من ربع عدد العروض المذكورة فى البرنامج، وحتى العروض التى عرضت فى مواعيدها، أو جرى تقديمها متأخرة يوما أو بعض يوم، لم تلتزم بمواعيد العرض الرسمية، وتأخر اكثرها فى انتظار وصول لجنة التحكيم أو حتى وصول عدد من نجوم المسرحيين الذين يبدو أنهم آخر من يحترم المهنة التى كرسوا لها حياتهم. فطوال أكثر من ثلاثين عاما من ترددى المستمر عل المسرح الإنجليزى والمسرح الأوروبى لم يتأخر عرض واحد عن موعده أبدا، والمرة الوحيدة التى حدث أن تأخر فيها العرض عن موعده لمدة خمس دقائق. طلع علينا بيترهول مدير المسرح القومى الإنجليزى يعتذر عن تأخر العرض عن موعده بسبب تعرض أحد الممثلين الرئيسيين لحادث وهو فى الطريق إلى المسرح واستدعاء الممثل البديل وتجهيزه ، ووعد المشاهدين بأنه ستتوفر لهم فى الاستراحة نسخة من قائمة الأدوار المعدلة لأن تغيير الممثل ثم فى اللحظة الأخيرة، ولم يتسن للمسرح إدخال التعديل على البرنامج المطبوع والذى وزع بالفعل على الجمهور، وما أن خرجنا فى الاستراحة حتى وجدنا قائمة الأدوار المعدلة جاهزة للتوزيع .

والواقع أننى تابعت هذا المهرجان منذ بدايته، وأيدت فكرته لأنها كفكرة مجردة فكرة جيدة وملائمة لظروفنا إلى أقصى حد، والتى كان من الممكن لو أحسن تنفيذها، وتولت رعايتها إدارة جيدة تتوفر لها معرفة ما يدور فى الواقع المسرحى فى العالم، ورعت

اختياراتها عدة مبادئ ومعايير مسرحية ومعرفية، أن تسهم فى إحياء الحركة المسرحية المصرية، وترفدها بتيار من الرؤى الجديدة والتجارب الطليعية المفيدة، التى تستثير المسرحيين المصريين للتجويد والإبداع. وأن يكون حافزا لتحريك ركود الحركة المسرحية، لا غاية المراد فى مجال المسرح، ومولدا يقام ثم تطفأ الأنوار على المسارح كلها فى انتظار مهرجان العام التالى. ولكن للأسف لم يحدث شىء من هذا، وأصبح المهرجان هو جل نشاط الوزارة المسرحى ، بل واعتمد المهرجان على البيروقراطية الحكومية هاديا، ووضع على رأسه مجموعة من الذين تعود معلوماتهم عن المسرح المعاصر إلى خمسينيات هذا القرن وستينياته على أحسن تقدير، ناهيك عن ذوقهم المسرحى السقيم .

فها هى الدورة السادسة للمهرجان تثبت بما لايدع أى مجال للشك أن المهرجان فى انحدارمستمر، فهى بلاشك أقل من دوراته الأولى من جميع الوجوه الفنية والتجريبية والإدارية والتنظيمية. لم تجد موضوعا جديدا لندواتها فسطت على الموضوع الذى أعلنته الثقافة الجماهيرية عنوانا لمؤتمرها المسرحى القادم، وهو المسرح والمأثورات التراثية والشعبية، بعد أن أضافت إليه اسم المهرجان فجعلته المأثور الشعبى والتجريب المسرحى. والواقع أن هذا الموضوع فى صيغته الأصلية شديد الصلة بالثقافة الجماهيرية، ومتسق مع ترجهاتها واهتماماتها، ولكنه لا يتناسب مع مهرجان جعل التجريب لجان التحكيم وأسماء المكرمين. فما هو السر فى اختيار المسرحى موضوعه الرئيسى ومدار اهتمامه منذ دورته الأولى، وحتى الآن. وامتد الارتجال من اختيار موضوع الندوات، إلى اختيار فنان تشكيلى لم تعرف له أى اهتمامات مسرحية مثل صمويل هنرى (أدم حنين) ليمثل مصر فى لجنة التحكيم، التى يراسها كاتب سياسى بالدرجة الأولى، مثل لطفى الخولى، وإن كتب عدة مسرحيات تقليدية متوسطة القيمة قبل ما يقرب من ثلاثين عاما، ثم أقلع عن الاهتمام بالمسرح التقليدى، ناهيك عن المسرح التجريبى، اللهم إلا إذا كان الأمر من نوع مكافأة المؤسسة له على توبته الأخيرة التى نشرت الصحف أنه أعلنها فى السعودية، وبدأ يثنى على سباق الهجن، فكان من التوفيق تعيينه رئيسا للجنة التحكيم الدولية لمهرجان المسرح التجريبى! فتأمل! وقد كان من الطبيعى والحال كذلك أن تجيء نتائج هذا التحكيم مخيبة للآمال، وأن تثر احتجاج الصحفيين، واستهجان المشاركين على السواء، لأنها راعت حساب التوازنات السياسية أكثر مما اعتمدت على معايير الفن المسرحى وقيم التجريب، وما هو السر فى تكريم واحدة من عتاة ممثلى المسرح الخطابى والتقليدى، ومن اللواتى جنين على المسرح بتكريس هذا التصور السقيم عن التمثيل باعتباره زعقا وجعيرا وولولة، فى مهرجان للمسرح التجريبى اللهم إلا إذا كان المقصود هو تخريب التجريب ذاته ، بينما لا يكرم ممثل مثل حسن عبد الحميد بدأ حياته بتمثيل بيكيت فى مسرح الجيب التجريبى، وقدم فى المهرجان نفسه أفضل أداء تمثيلى وتجريبى شهدته على المسرح المصرى من سنوات عديدة، ولا يحصل حتى على جائزة من جوائز لجنة التحكيم التى انشقت على نفسها وطلب عضو اها الفرنسى والإيطالى أن يسجل احتجاجهما فى إعلان الجوائز.

وقد حفل المهرجان الذى انعقد فى القاهرة (١ ـ ١١ سبتمبر) كعادته بعروض عربية عديدة من بلاد عربية لا علاقة لها بالمسرح أو الثقافة، أو عل الأقل لا تزال تتعثر فى مستهل الطريق ولكنها تريد أن تفرض بسطوة النفط وحده وجودها الضحل على الواقع الثقافى والمسرح العربى، وأن تجر كل ما فيه إلى حضيض تخلفها وذوقها الفاسد كالعرض الكويتى الفج «مكبث» الذى يتجرأ، بصفاقة كويتية معهودة، على شكسبير ويدعى التجريب عليه، أو العرض السعودى السقيم «الهيار» الذى يتصور المسرح نوعا من سباق «الهجن» يعتمد على الهرولة والزعيق والذوق السقيم . بينما غابت عنه بلاد لها باع فى المسرح التجريبى مثل المسرح

المغربى والمسرح الجزائرى . وكان به أيضا عدد من العروض العربية التى اقتربت باجتهاد ملحوظ من جوهر المسرح، مثل العرض التونسى (المصعد) الذى يؤكد صدارة المسرح التونسى المستمرة فى هذا المجال، والعرض السورى «آلية» الذى قدم اجتهادا لابأس به، ولكنه كان اقل كثيرا من إمكانيات المسرحية التى اختارها ، وهى مسرحية صوفى ترينويل (حياة آلية) عندما قدمها ستيفن دالديرى بإخراجه المدهش على خشبة المسرح القومى الإنجليزى هذا العام، ولا يمكن باى حال من الأحوال المقارنة بين العرضين لبعد الشقة بين الفهمين، ولسشاعة الفجوة بين إمكانيات المخرجين، أو العرض السودانى (رحلة حنظلة) أو العرض البحرينى الجيد (الكمامة) الذى قدمه مسرح الصوارى .

(١) كونشرتو الصمت واللغات المسرحية المتواكبة :

وكان من اكثر العروض العربية إثارة للتامل والتفكير العرض المصرى (كونشرتو) ، والعرض التونسى (المصعد) و اللبنانى (ميديا ... ميديا) وساتناول هذه العروض الثلاثة بشيىء من التفصيل قبل الانتقال إلى العروض الأجنبية فى المهرجان. وسابدأ بالعرض المصرى الذى جنت عليه لجنة التحكيم حيث تؤكد مسرحية (كونشرتو) أن لغة انتصار عبد الفتاح الإخراجية قد بلغت درجة عالية من النضج والتبلور والرسوخ. فقد تابعت بحث هذا المخرج المصرى الجديد عن لغة مسرحية متميزة، وسعيه الدءوب للاستفادة من دراسته الموسيقية وتسخيرها للمسرح منذ عرضه الأول (الدربكة) عم ١٩٨٩ وحتى عرضه السابق (سفر المطرودين) عام ١٩٩٢. وشاقتنى محاولته الجادة فى البحث والتجريب، بما فيها من إنجاز وإخفاق يرودهما معا سعى مخلص للتعرف على جوهر المسرح ومغازلة أسراره العصية الحرون. وبعد ان حاول التجريب على اشكال الفرجة الشعبية وصيغها التراثية فى (الدربكة)، ثم غامر مع الرقص والتجريد وأشكال الفرجة الغربية فى (سفر المطرودين) ، يعود إلى المزاوجة بين المسرح والموسيقى الغربية فى هذا العرض المتميز (كونشرتو). وهو عرض ينطوى حسب تعبير الصديق الناقد المسرحى المغربى عبد الرحمن بن زيدان الذى شاهد العرض معى على «معرفة» فى زمن عزت فيه المعرفة وتفشى الجهل والاستسهال. لأن من الواضح أن انتصار عبد الفتاح يدرك ان ثمة لغة يمكن تسميتها بلغة المخرج، لها مفرداتها المغايرة لمفردات لغة الكاتب المسرحى والمكملة خشبة المسرح وليس على الصفحة المكتوبة. وأن وظيفة المخرج الحقيقى ليست باى حال من الأحوال تعديل نص المؤلف أو إقحام إضافات المخرج الفجة عليه، وإنما تأويل النص المكتوب من خلال مفردات تلك اللغة الإخراجية غير المنطوقة والتى يتضافر وشيها اللونى والحركى والتشكيلى والموسيقى مع مفردات النص للإفصاح عن فهم المخرج له وتأويله المتميز لرؤاه. كما أنه يعرف أن الفن المسرحى عدو للمجانية والاعتباطية، لأنه ما أن تتحول «المساحة الخالية» التى يدور فيها الفعل المسرحى إلى فضاء درامى حتى تتغير دلالات كل ما بها من مناظر وإكسسوارات ، وملابس وحركات ، وألوان وأصوات ، وحتى تدخل هذه المفردات جميعا فى شبكة معقدة من علاقات القوى والتراتب والتفاعل والتناغم والتنافر المستمر على مدى العرض كله . لان العرض المسرحى على العكس من اللوحة التشكيلية الثابتة أو النص الأدبى المطبوع فعل حركى فى الزمن يتسم بالتحول المستمر الذى عبر عنه **بيتر بروك** فى عنوان كتاب آخر له هو (النقطة المتحولة) والتى يغير تحولها المستمر تراتب تلك العلاقات ودلالاتها. حيث تحيل هذه النقطة المتحولة المساحة الخالية التى كانت مجرد مساحة لا حياة فيها إلى فضاء مسرحى مترع بالحياة والمعنى .

وتعتمد (كونشرتو) كما يقول لنا برنامج العرض المطبوع والبرنامج المطبوع تقليد ضاع فيما من تقاليد مسرحية وثقافية فى مرحلة الانحطاط

المسرحى منذ السبعينيات) على نص مسرحى للكاتب البولندى **إبرينيوش إيرديـنكس** (١٩٤١ ـ ١٩٩٠) بعنوان **(الأخرس)** ترجمه عن البولندية هناء عبد الفتاح واحتفظ فى ترجمته له بما فى النص من نصاعة وشاعرية... ومع أننى لم أشاهد شيئا لهذا الكاتب البولندى فقد قرأت عنه أكثر من إشادة بموهبته كشاعر وروائى ومسرحى له أكثر من مسرحية منها **(الإرهابيون)** و **(الناقلة)** و **(قفص السحلية)** يهتم فيها بالتحليل النفسى للشخصيات والمواقف، ومسرحيته تلك من النصوص التى تسعى إلى التعبير بإيجاز وشاعرية عن دراما الأعماق البشرية والقضايا الإنسانية الكبرى من خلال قصة بالغة البساطة، ولكنها متناهية التعقيد فى الوقت نفسه، هى قصة العلاقة بين الابن وأبيه حينما يكبر هذا الابن ويسأل أباه عن كل ما لم يتمكن من فهمه أو السؤال عنه فى الماضى أو استيضاحه. وتتحول المسألة بالتدريج إلى محاكمة للأب، وإلى كشف مستتر عن صراع الابن الأوديبى معه، وإلى نوع من الصراع الخفى لإثبات الذات والحلول محل الأب الذى استأثر بالسلطة والاهتمام، وخلقت شخصيته بالتفسير القوية الشهيرة العملاقة نوعا من التحدى المستمر والمحبط للابن على طول رحلته فى الحياة، ويواجه الابن أباه مطالبا إياه والإيضاح ومذكرا إياه بعدد من الوقائع التى ترسخت فى ذهن الابن، وهى وقائع انتقائية بأى معيار من المعايير، كم أنها مروية من وجهة نظر الابن بطريقة لا يستطيع الأب معها التعرف عليها فى بعض الأحيان. لأن ما يلتصق بذاكرة الابن كلحظة لا يمكن محوها، يسقط من ذاكرة الأب كتاريخ يستحسن نسيانه، والعكس بالعكس، وهذا أمر ما يطرح مشكلة المنظور فى هذا العمل المسرحى المرهف للتناول والتمحيص. لكن الأب يعتصم بالصمت المطلق وكأنه «**أخرس**» كما يشير عنوان المسرحية وما هو بأخرس ولكن أنى للغته المختلفة والمغايرة أن تبلغ أسماع الابن؟ وأنى لذاكرته الانتقائية المختلفة أن تدخل فى صراع مع فلذة كبدها؟ لذلك يؤثر الاعتصام بالصمت المبين. ومن خلال المسرحية التى تبدو على مستوى من مستويات البنية الدرامية فيها وكأنها منولوج الابن نعرف أن الابن يدمر نفسه وهو يحاول أن يبنيها، وأنه يدافع عن ذاته وهو يتستر وراء الدفاع عن أمه، وأنه يريد الحلول محل أبيه وهو يحرص على الدفاع عنه، لكن منولوج الابن هذا لا يقع على آذان صماء، وإنما تحز كل كلمة من كلماته فى نفس الأب الذى تتجلى آثار الكلمات على ملامح وجهه، أو فى حركة يديه، أو فى إيماءاته التى تتسم بالإيجاز والاقتصاد البالغين.

من خلال هذا الحوار المتميز بين الكلام والصمت استطاع النص المسرحى، وهو غير العرض، أن يعيد طرح تلك القضية القديمة الجديدة أبدا، وهى قضية صراع الأجيال، أو الهوة الثقافية والتصورية بينهما، بطريقة بالغة الجدة والرهافة، وأن يدير نوعا من الجدل الحوارى الخلاق بين هذه القضية وبين علاقة التوتر الحميمة والحادة بين الابن وأبيه بكل مستوياتها النفسية والاجتماعية والفلسفية. ويعقد فى الوقت نفسه محاكمته الشيقة لعدد من العلاقات الاجتماعية والأنماط السلوكية السائدة. ويعبر من خلال هذا كله عن قضية التوصيل أو التعبير وهى واحدة من القضايا الإنسانية التى تزداد تعقيدا كلما تعددت وسائل الاتصال وازدادت ذيوعا وانتشارا، لأن أحد مدارات البحث الأساسية فى هذا النص المسرحى الجميل هو قدرة اللغة على التوصيل، أو بالأحرى على إعاقة التواصل بين أكثر الأفراد قربا من بعضهم البعض، وعلى تدمير أشد العلاقات وثاقة وحميمية، وهى علاقة الابن بأبيه، فاختيار المسرحية لإجراء حوارها العميق بين اللغة المكتوبة أو المنطوقة وهى لغة خطاب الابن، وبين لغة الصمت المرئية غير المنطوقة وهى لغة خطاب الأب لايجسد على الصعيد الدرامى أننا بإزاء لغتين متباينتين لا سبيل إلى التواصل بينهما فحسب، ولكنه يكشف لنا أيضا عن وثاقة العلاقة بين النص وبين عالم المسرح وعن استحالة التعبير بهذه الطريقة الفريدة فى أى مجال أدبى آخر، فنحن هنا بإزاء

نص مسرحى بالمعنى الخالص الذى لا يمكن له أن يكمل إلا إذا عـرض على خشبـة المسـرح، ونطق هذا الصمت البليغ وتجسد على الخشبة فى حواره الخصب مع لغة الكلام .

فنص (الأخرس) من النصوص الدرامية التى تفسح للمخرج مجالا للتعبير عن مهاراته الإخراجية واستخدام لغته الإخراجية للتعبير عن هذا الصمت المدمدم الذى يمور فى وجدان هذا الأب الصامت أو «الأخرس» بالرغم من إفصاحه المستمر، ويقول المخرج انتصار عبد الفتاح فى تنويهه الموجز ببرنامج العرض: «قمت بإعداد النص المترجم بما يتلاءم مع رؤيتى الفنية للتجربة المسرحية، وإضافة شخصية عازف التشيللو (الأب) وعازف الفيولينة (الابن) وعازفة البيانو (الأم) مع الاحتفاظ بروح النص المترجم وهو نص «الأخرس» وهو توضيح من نوع وضع النقط على الحروف، وإبراز بعض عناصر لغته الإخراجية المتميزة، التى اكتشفت أن النص نفسه ينطوى على بنية الكونشرتو الحوارية فأبرزتها على السطح، وأدارت من خلالها حوارها الشيق بين عدد من اللغات المسرحية المتراكبة والمتجادلة والمتكاملة معا، لكن هذا التنويه ينطوى كذلك على قدر من جذب النظر إلى إبداع المخرج، وشىء من تكريس تدخلاته السائدة وغير المرغوبة، وكنت أود لو صاغ المخرج هذا التنويه بطريقة تنأى به عن المشاركة فى هذا التيار الشائع الذى يتصور أن من حق المخرج تعديل النص، وأن يكرس مبدأ احترام النص المكتوب والعمل على إثرائه من خلال خلق لغة تأويلية قادرة عل الكشف عن كنوزه وإثرائه بصريا وسمعيا كما فعل . لكن يبدو أن التيار السائد كان أقوى من سباحة المخرج ضد التيار فترك بصماته على تنويهه، وليس على إخراجه لحسن الحظ.

كما أن تغيير العنوان لم يكن فى تصورى فى صالح العمل، أو حتى فى صالح الإضافة الإخراجية اللامعة التى بلورها المخرج، لأنه أجهز على المفارقة الدرامية القرية التى كان الاحتفاظ بالعنوان الأصلى سيبقيها فاعلة فى قلب العرض ووعى المشاهد، فقد كشف العرض عن أن « الأخرس» إذا ما أتيح له ممثل فى قامة حسن عبد الحميد قادر على الإبانة والإفصاح بطريقة أبلغ من أكثر المتحدثين ذرابة لسان. وهى مفارقة تنبه المشاهد إلى أننا هنا بإزاء صراع لغات متباينة ومتغايرة ومتصارعة فى آن، لكن المخرج آثر فيما يبدو أن يلفت نظر المشاهد إلى بعد آخر فى المسرحية من خلال تغييره لعنوانها من(الأخرس) إلى (كونشرتو)، والواقع أن (كونشرتو)، وهو مصطلح موسيقى يعنى معزوفة موسيقية تنهض على الحوار بين آلة معينة والأوركسترا التى قد ينوب عنها البيانو فى بعض الحالات يعود فى الأصل القديم حسب تعريف قاموس اكسفورد للموسيقى إلى أى معزوفة موسيقية يقوم فيها أكثر من لاعب بحشد أنغامهم المتعارضة والمتباينة فى جهد جماعى متناغم تتساوق فيه التقابلات المتغايرة وتتضافر لإمتاع الجمهور. ولا أدرى إن كان المخرج كان على وعى بهذين المعنيين المتكاملين وهو يختار تسميته المغايرة للمسرحية الأصلية، ولكنى وجدت فى العمل الذى شاهدته على مسرح «الطليعة» بالقاهرة كلا المعنيين القديم منهما والحديث .

لأنه إذا كان «الكونشرتو» هو حوار بين آلة موسيقية مفردة والأوركسترا فى محاولة للكشف عن إمكانيات الآلة المفردة الإبداعية، فإن **كونشرتو** انتصار عبد الفتاح ينهض على الحوار بين تلك المقدرة التمثيلية الفذة للممثل القدير حسن عبد الحميد وبقية أفراد الطاقم المسرحى، فلأول مرة، منذ جنى على المسرح الإنجليزى والمسرح الأوروبى الراقى طوال العقدين الماضيين وجعلنى غير قادر على تحمل هذا التهريج والزعيق والتشنج الذى يدعونه عندنا بالتمثيل ناهيك عن الاستمتاع به، يبرهن لى ممثل مصرى أن لدينا ممثلين على مستوى الممثلين الكبار فى المسرح العالمى فى أوروبا والأمريكتين. ممثلين قادرين على إمتاع المشاهد ومخاطبة عواطفه واستثارة

فكرة دون خطابة أو تشنج أو بهرجة أو زعيق. فقد استطاع حسن عبد الحميد أن يجعل صمته المترع بالمعانى والدلالات أكثر إفصاحا وقدرة عل الإفضاء، وعبر بالصمت الهادى الخالى من كل زعيق عن تفجرات النفس الإنسانية، وبدمدمات الأعماق منتقلا من أقصى مشاعر الرضى والسعادة والحبور إلى أشد حالات الغيظ الكظيم والحزن العميق وخيبة الأمل، ومعبرا عما بين الاستقطابين من مشاعر وظلال، واستطاع أن يجعل من جسده البشرى آلة أشد رهافة وحساسية وإفصاحا من كمان حسن شرارة البارع أو تشيللو محمود عبد العزيز الرصين أو تعبير سعيد صديق الجيد، لقد قدم حسن عبد الحميد فى هذا العرض درسا فى بلاغة الصمت أرجو أن يتعلمه كل الذين يملأون خشبة المسرح بـ «الجعير» والمبالغات ويتبارون مع يوسف وهبى الذى مازال يتحكم فى معاييرهم الجمالية من تحت الثرى ولن يتفوقوا عليه، إننى أرجو أن يصور هذا العرض وأن يدرس أداء حسن عبد الحميد فى معهد المسرح الذى يعانى من التردى والتدهور والسقوط منذ أكثر من عشرين عاما، وفى معاهد المسرح العربية المختلفة.

أما إذا كان «الكونشرتو» المقصود هو المعنى القديم كمعزوفة موسيقية يقوم فيها أكثر من لاعب بحشد أنغامهم المتعارضة والمتباينة فى جهد جماعى متناغم تتساوق فيه التقابلات المتغايرة وتتضافر لإمتاع الجمهور، فقد استطاع العرض المساوقة بين عدد من اللغات الفنية المتباينة والمتغايرة، لغة محمد عبلة التشكيلية الراقية التى استطاعت تقطير روح الفن واختيار مجموعة من العلامات الدالة والفارقة على مسيرته العالمية والمصرية، وإن غاب عنها البعد العربى، وتمكنت من تهيئة المشاهد للدخول إلى عالم الفن السحرى وطقسه البصرى قبل أن يدلف إلى قاعة العرض، ثم استبقت فى القاعة نفسها علامات دالة أحالت الفضاء المسرحى إلى تكوين تشكيلى وكان أكثرها تعبيرا عن معنى المسرحية صرخة إدفارد مونك التى ظلت تدوى فى فضاء القاعة كاستغاثة لا مجيب عليها؛ ولغة العازفين الثلاثة: حسن شرارة ومحمود عبدالعزيز ونائلة جاثيقا التى تعتمد على مهاراتهم العزفية العالية، وعلى مختاراتهم الموسيقية التى استخدمت مجموعة من العلامات الفارقة على مسار اللغة الموسيقية ذاتها من باخ وهاندل وحتى ديبوسى وشوشتاكوفيتش؛ ولغة المخرج الحركية التى تحكمت فى الإيقاع وأدارت حوارها العميق بين كل هذه اللغات البصرية والحركية والسمعيه ولغة الصمت المعبر الفصيح عند حسن عبد الحميد لتخلق لنا هذا الكونشرتو الجماعى الذى يستحق الاهتمام والتأمل.

(٢) المصعد، قضية المرأة والأزدواجية العربية،

تطرح مسرحية عز الدين قنون الجديدة (المصعد)، والتى قدمتها فرقة المسرح العضوى فى المهرجان، كمسرحيته السابقتين اللتين شاهدتهما لفرقته تلك (**الدالية**) و (**قمرة طاح**)، عددا من الأسئلة الأساسية حول الواقع العربى وحول العمل المسرحى على السواء؛ فالمسرح عنده بحث مستمر عن شكل وعن ممارسة درامية تستطيع استيعاب متغيرات الواقع واستشراف تحولاته. وهو بحث يتناول شتى مفردات اللغة المسرحية بقدر ما يتناول الرؤية والموضوع. ويندرج هذا البحث كله تحت لواء التيار المسرحى التونسى المعروف بتيار «**الكتابة الركحية**» أى كتابة النص بطريقة مشهدية وتجريبية فوق الخشبة قبل تثبيته وكتابته النهائية على الورق، بالصورة التى تكسب عملية التأليف المسرحى بعدا جماعيا تشارك فيه كل الجهود الصانعة لمفردات الأبجدية المسرحية المتراكبة والمتكاملة، كما تضفى عليه مسحة تجريبية طوال فترة سيولته وحركيته التى تستمر مع التدريبات الطويلة قبل الوصول إلى الصيغة النهائية الثابتة. وقد استطاعت الكتابة الركحية والتى تتوحد فيها عملية الكتابة بعملية الإخراج، أن ترفد المسرح العربى التونسى بتيار من الرؤى الجديدة والتجارب الشيقة التى يستحيل معها العمل المسرحى إلى معادل فنى

لعملية السعى المستمرة لتأصيله وتطويره، وهناك بالإضافة إلى هذا كله عنصر الرغبة فى جذب الجمهور إلى المسرح دون التضحية بقيم المسرح الفنية أو الانحدار إلى هاوية الإسفاف والنزعة التجارية .

وتستخدم مسرحية عز الدين قنون الجديدة (**المصعد**) ما يمكن تسميته بالحبكة البوليسية المشوقة كإطار خارجى للعمل والبنية الدرامية الاسترجاعية كشكل فنى له لتكشف من خلالهما عن دراما الواقع العربى المتردى كما تستخدم الإضاءة والتوازى المشهدى المستمر لتحيل الشكل المسرحى نفسه إلى معادل بصرى وحركى للازدواجية التى تريد المسرحية تعريتها ، وتتضافر فى البنيه المسرحية مجموعة من الثنائيات المتراكبة والصانعة لشبكة العلاقات المعقدة بين شخصيات المسرحية الأربع للكشف عن الأزدواجية أو الإزدواجيات المتعددة التى تتناولها على الخشبة أو الركح كما يسميه إخواننا التوانسه. أول هذه الثنائيات هى ثنائية الزمن، فالمسرحية تتناول زمنين: الزمن الراهن الذى تدور فيه الأحداث، والزمن الماضى الذى اغتصبت فيه البطلة قبل ربع قرن من الزمان وهى صبية فى العاشرة من عمرها. وثانى هذه الثانئيات هى ثنائية المكان : فالمكان الراهن وهو الفندق والمصعد ينهض على أطلال المكان القديم الذى كان مستودعا خربا انتهكت فيه البطلة واستدرجت إلى فضائه المعتم لاغتصابها، وتحولات المكان تناظرها تحولات الزمان، وتحولات الشخصيات نفسها من اللاوعى إلى الوعى، والتى تتكون عبرها مجموعة ثالثة من الثنائيات المتراكبة التى تتجسد أمامنا من خلال شبكة العلاقات المعقدة بينهما، ومن خلال التعارض المستمر بين مظهر هذه العلاقات ومخبرها. أما رابع هذه الثنائيات فهى الثنائيات المفهومية التى تتناول مفهوم الشرف، ومفهوم الرجولة، ومفهوم العلاقة المعقدة بين «الأنا» العربية و «الآخر» الغربى، ومفهوم الاستقلال وغير ذلك من المفاهيم التى تناقشها المسرحية .

وتصوغ المسرحية هذه الازدواجيات ، وهى وسيلتها البنائية لبلورة موضوعهاوتجسيد رؤاها على المسرح، من خلال شبكة معقدة من العلاقات المتشابكة التى تتكشف لنا أهميتها كلما انكشف اللثام عن حقيقة ما يدور أمامنا على الخشبة أو الركح، وانحسر رداء الغموض عن اللعبة المسرحية التى يكتنفها الالتباس فى البدايةويكتنفها الإبهام الملتف فى طوايا الحركة السريعة المتوترة خروجا من «المصعد» ودخولا إليه، فى حركات متتابعة ومكررة، يلعب فيها المصعد دورا أساسيا فى تحقيق المواجهة بين الشخصيات، وإثارة الأسئلة الملحة التى تنفتح عبرها الأحداث وتبعث الأسئلة الماضى من مرقده لتبدأ عملية إماطة اللثام عنه بالتدريج وتتيح للمسرحية استخدام تقنيات ابتعاث الماضى واسترجاعه، لا كما حدث ومن منظور المراقب المحايد، وإنما بعد مرور ربع قرن عليه ومن منظور المشاركين فى أحداثه، والصانعين لمأساة بطلته، ولمأساة المرأة فى العالم الرجالى الذى ينهض على ازدواجية المعايير، وتسيطر عليه شتى أشكال الرياء الاجتماعى. والاهتمام بالمنظور ، وبتعدد مناظير السرد الدرامى من الإضافات المهمة فى هذه المسرحية التى تعى أن تعدد الأصوات فى السرد يثرى العمل ويتحرك بالمنظور فيه بشكل مستمر. وأن تعدد المنظور هذا يحيل بعض أجزاء العمل إلى مرايا تنعكس عليها صورة الأجزاء الأخرى فتزداد لها تقديرا وفهما.

ونبدأ الأحداث بظهور حسيبة (التى أدت دورها الممثلة القديرة ليلى طبال) فى الفندق كعاملة جديدة للنظافة فيه، وهو الفندق الذى شيد فوق الموقع الذى اغتصبت عليه وهى صبية قبل ربع قرن من الزمان، عندما كانت تلعب بدميتها الطرية، فدمر هذا الحدث الدامى حياتها النفسية والاجتماعية على السواء. تبدأ المسرحية بها وهى تغسل الأرضيات والأثاث والحوائط، وتخطط لغسل العار الذى لحق بها قبل ربع قرن من الزمان، ويتحول فعل الغسيل العصبى على طول العرض إلى طقس تمهيدى لتكريس فعل

الانتقام وغسل العار الذى تنتهى به المسرحية، بانتقامها من مغتصبها وقتله. وتستخدم المسرحية فعل الغسل لا باعتباره طقسا تمهيدا فحسب، ولكن لانه ينطوى كذلك على فعل المحو والإزالة، محو القذارة والأوساخ التى تبلغ ذروتها فى شخصية عفاس (الذى اداه باقتدار جلال الدين السعدى) صاحب الفندق، ومغتصب الفتاة الصغيرة قبل ربع قرن من الزمان، وتجسد هذه الشخصية سلسة الاغتصابات المتتالية التى تنهض عليها طبقة السراة الجدد فى عالمنا العربى. لانه لم يكتف باغتصاب الفتاة فى مطلع حياته، ولكن واصل السير على هذا الدرب الوسخ بقية عمره، فتاجر فى المخدرات، وباع أبناء وطنه فى الغربة، واستغل الجميع من أجل الثراء الذى أحاله إلى احد وجهاء الزمن العربى الردىء فاشترى المستودع القديم الذى اغتصب فيه حسيبة الصبية وشيد فوقه هذا الفندق الجديد.

وفى الفندق تلتقى حسيبة، اول ما تلتقى بسراج (الذى لعب دوره بتمكن مدهش طارق الزمورى الذى لازلت اذكر اداءه الجميل فى قمرة طاح) شاهد الحادث الأليم القديم، والذى عثر على دمية الصبية المغتصبة بعد الحادث، فتهدده عفاس بالويل والثبور، واشترى سكوته بان جعله احد عماله، وها هو الآن يواجه الماضى كله من جديد عندما تجيىء حسيبة للعمل فى الفندق، فتفتح بقدومها بوابات الجحيم. هو أول من يتعرف عليها، فهو شبيهها واقرب الشخصيات إليها، لانه مطحون مثلها، وإن شارك رغما عنه فى صياغة ماساتها بسكوته عن عفاس، وعدم إعلانه الحقيقة أو مواجهته بها واستئصال شره. وهل باستطاعة سراج ان يستاصل شر عفاس او امثال عفاس مّن المدعومين بالفظاظة والسطوة والمال فى عالمنا العربى المعاصر؟ هذا أحد اسئلة المسرحية المضمرة، التى تجعل الرجل غير قادر على استئصال الشر بالرغم من تشدقه المستمر بالرجولة، وتتولى عنه المراة القيام بهذه المهمة العسيرة. لكن سراج يشعر، أو على الأقل يزعم، أنه اقرب الشخصيات الرجالية الثلاث إلى حسيبة، وهو بالفعل كذلك، ويحاول أن يستغل هذا التماثل للاقتراب من حسيبة ولكنها تبصق عليه فى مشهد من أكثر مشاهد المسرحية قوة وإثارة. لأن فعل البصق المتكرر، والمسرحية تستخدم التكرار كأداة بنائية لبلورة رؤاها كما ذكرت، يتحول إلى طقس للزراية بشتى أشكال الضعف التى تتيح للفساد التمكن فى الأرض، وتتستر على جرائمه، وتتصالح معه فى نوع من التواطؤ الذى يقوى الفساد به ويتعزز، ويدرك المشاهد، وقد شاهد سراج ينهار امام عفاس ويستسلم لتهديداته، أن سراج من هؤلاء المستضعفين فى الأرض الذين يرفضون الظلم ولكنهم لا يستطيعون له دفعا، فهو ليس فاسدا بطبعه، ولكنه فاسد بضعفه كما هو الحال مع غالبية الشعب، ولو وجد من يشد أزره لكان فى طليعة الذين يذودون عن الحق. وهذا ما حدث بالفعل حينما حرضته حسيبة على مساعدتها فى تحقيق انتقامها، ووعدته بأن تغدق عليه من حبها الذى ظل يتوق إليه، إذا ما هو تخلى عن هذا الضعف والهوان.

فحب حسيبة الحقيقى مرهون بالتحرر، لأن الحب الخالص لا يتحقق إلا فى مقام الحرية وليس فى مقام الضعف او الهوان، وإلا لاحبت خميس (لعب دوره بمهارة اكرام عزوز) الذى ملأ اذنيها بمعسول الحديث، واغدق عليها من أكاذيب وعوده، وتشدق امامها بالكلمات الكبيرة عن الرجولة والشهامة والحب، ولكنه مرغها فى الهوان، حيث كان يبيعها فى الحرام لكل من يدفع، ويسوغ لها التمرغ فى وهاد السقوط، ويكتفى بأن يعطيها الفتات. وتقيم المسرحية فى هذا المجال تعارضا مهما بين الفعل والكلام. فما تريده حسيبة هو الفعل، فى عالم لا يعرف إلا الكلام، فقد شبعت طوال عمرها الماساوى من الكلام المترع بالخواء والكذب، والذى اسهم فى تكريس ماساتها وإدامتها لربع قرن من الزمان، فبدون الفعل الحاسم والباتر لن تستطيع حسيبة التحرر من الماضى الذى يغمر حياتها كالكابوس منذ أن أغتصبها عفاس فقضى على البراءة

والنصاعة فيها، وأحالها إلى خرقة ملوثة لاسبيل إلى تنظيفها برغم طقس الغسيل العصبى المستمر، إلا بالتخلص من الوسخ الذى حاق بها، ولذلك فإنها منذ أن جاءت إلى الفندق الذى يمتلكه عفاس وهى تخطط للانتقام منه. وهو انتقام تنأى به المسرحية عن أن يكون مجرد ثأر ذاتى، وتحيله إلى نوع من أفعال التطهير الجمعية من خلال عقد المقارنات بين عفاس وخميس من ناحية واستعراض تاريخ عفاس الطويل فى الخيانة والشر من ناحية أخرى ، فعفاس لم ينتهك الأعراض فحسب ، ولكنه كأمثاله من الأشرار المحترفين ينتهك الوطن كذلك ، يضحى بأبنائه فى الغربة، ويبيع لهم فى الوطن سمومه المخدرة، حتى يضيف نزلا جديدا إلى سلسلة فنادقه، أو مزيدا من المال إلى حساباته فى بنوك أوروبا..

وقد استطاعت المسرحية التى قدمت كل شخصية من شخصياتها من منظور مغاير أن تختار منظور الخوف المستمر لتقدم عبره شخصية عفاس برغم كل ما يتمتع به من سطوة ونفوذ، لأن حسيبة التى تقدمها المسرحية فى تناقض واضح مع المنظور الذى قدمت منه عفاس ، من منظور القوة والتصميم على الانتقام بالرغم من انتهاكها وقهرها وكأنها «ميديا» معاصرة، تضع فى طريقه، منذ أن جاءت إلى الفندق، تلك الباقة الجميلة من الزهور والتى تنطوى على رسالة الثأر والنذير. وهذا ما يجعله فى حالة مستمرة من الرعب والخوف والشك فى الجميع، وقد أدرك أن ثمة من يتهدده بالموت دون أن يعرف مصدر التهديد. فيظل يتخبط بين الاحتمالات الخاطئة، والشك فى خميس دون أن يخطر أبدا على باله أن تاريخه القديم قد عاد يستاديه الثمن، وأن حسيبة هى مصدر هذا الخطر كما أن استخدام الباقة الجميلة من الزهور النضرة يقدم لنا المعادل الموضوعى للبراءة التى انتهكت ، وقد عادت لتحمل له النذير، ولأن منظور الخوف يسيطر طوال العرض على عفاس، فإنه يلف بردائه القاتم خميس كذلك الذى يعرف أسرار عفاس ويخشى خطره فى الوقت نفسه. ولا ينجو سراج من بعض هذا الخوف لأنه الوحيد الذى تعرف على حسيبة وإن لم يش بها لعفاس .

من خلال هذه الشخصيات الأربعة: حسيبة والرجال الثلاثة تقيم المسرحية مزدوجات علاقاتها حيث نجد أن أكثر العلاقات سوءا هى علاقة عفاس بحسيبة. علاقة الانتهاك والاغتصاب والتدمير الجسدى والنفسى، وإن أقلها سوءا هى علاقتها بسراج لأنها علاقة التعاطف أو الحب القائم على الضعف وعدم القدرة على درء الشر، وبين الاثنين تقع علاقتها بخميس الذى يستخدم الحب القائم هو الآخر على الضعف والهوان ليستغلها بنفس الصورة التى استغلها بها عفاس، ولأن مدار الاهتمام فى هذا العمل المسرحى هو قضية المرأة فى المجتمع العربى الوحيد الذى منحها أعلى قدر من الحقوق وأتاح لها قدرا لابأس به من الحرية والاستقلال، وهو المجتمع التونسى، فإنها تدخل أطرافها الرجالية الثلاثة أو شخصياتها الرجالية الثلاث: عفاس وسراج وخميس فى علاقة مع شخصيتها النسائية المحورية والوحيدة: حسيبة بطريقة يتخلق عبرها مربع من العلاقات الفاسدة جميعا، والتى لا سبيل إلى إصلاحها إلا باستبعاد مصدر الشر الأصلى فيها وهو عفاس، وإعادة تأسيسها من جديد على قاعدة مغايرة. وتستخدم المسرحية ما يمكن تسميته بلعبة المرايا فى توسيع أفق الحالة الفردية، وإحالتها إلى وضع اجتماعى بل وقومى رازح. وهى لعبة تتحول فيها كل علاقة من علاقات هذا المربع المتعددة إلى مرآة تنعكس عليها تفاصيل العلاقتين الأخريين بصورة تتعمق بها معرفتنا بها من ناحية وتختصر العرض الدرامى وتركزه من ناحية أخرى. كما تستخدم المسرحية «المصعد» فى إحالة هذه اللعبة إلى استعارة للعبة الحياة نفسها، وفى تعرية آليات الصعود والهبوط الاجتماعى فى واقعنا العربى الردىء، وتبلغ هذه الاستعارة ذروتها فى مشهد المسرحية الختامى عندما ينفتح باب المصعد عن

جثة عفاس المجندلة بينما تطل علينا حسيبة وفي يدها باقة الزهور الغامضة، التى تؤكد لنا أن حسيبة كانت مصدر هذه الباقة منذ البداية، وأنها وقد استعادتها فقد استعادت معها شيئا من براءتها المسفوحة، واستردت بعض هدوئها النفسى المفقود. لقد استطاع عز الدين قنون أن يضيف عبر هذه المسرحية الجميلة عملا جديدا قادرا على الكشف عن آليات الفساد فى الواقع العربي وتعرية ازدواجياته التى يرتوى منها هذا الفساد ويحكم عبرها قبضته على الجميع، كما استطاع من خلالها أن يطرح عددا من الثنائيات المفهومية التى تتناول مفهوم الشرف حيث يتحول انتهاك المرأة إلى إثبات لرجولة رجل ما، بينما ينال الفعل نفسه من رجولة رجل آخر، والمرأة المنتهكة غائبة وكأنها موضوع للتبادل السلعى والقيمى بين الرجال وليست إنسانا قائما بذاته، ومفهوم الرجولة الذى ينهض على الكيل بمكيالين، ويتصور أو يتوهم أن الحفاظ عليها لا يتم إلا من خلال انتهاك مفهوم الأنوثة المضمر والغائب، ومفهوم العلاقة المعقدة بين «الأنا» العربية و «الآخر» الغربى حيث تتراكم عقد الاستعمار ويسيطر على البعض مفهوم التحرير القضيبى لأنفسهم المنتهكة من خلال اغتصاب المرأة الأخرى، ومفهوم الاستقلال المنقوص الذى سرعان ما ضاع ضمن ما ضاع بعد عودة الاستعمار إلى المنطقة العربية وإهدار استقلالها، وغير ذلك من المفاهيم التى تناقشها المسرحية فتثرى بها وجدان المشاهد وتثير عقله .

(٣) ميديا والرؤية النسوية الجديدة

أما العرض اللبنانى (ميديا .. ميديا) الذى بلورته وأخرجته سهام ناصر وفرقتها المسرحية. وهذا العرض من العروض القليلة الاستثنائية التى استفادت من تجارب المسرح العالمى الإخراجية وخاصة عند يوري ليوبيموف وجوزيف شاينه لتقديم رؤيته المسرحية المتميزة لواحدة من أكثر المسرحيات الإنسانية قسوة على المرأة، وهى مسرحية (ميديا) فى صياغتها الإغريقية القديمة عند يوربيديز والفرنسية الحديثة لدى جان أنوى، من منظور نسائى واضح يحاول الدفاع عن المرأة وتفهم دوافعها، وقد لجأت فى هذا المجال إلى حيلة تأويلية موفقة هى الفصل بين مستويات شخصية ميديا المتراكبة وتجسيدها عبر ثلاث شخصيات، أو ثلاثة أقنعة على المسرح. فبالإضافة إلى ميديا الغاضبة المرورة الملوعة بنزعتها الانتقامية نجد ميديا العاشقة الحنون التى مازال حب جيسون يملأ عليها حياتها ومازال الأمل فى استعادة الماضى أو ابتعاثه يسيطر على كيانها. وبالإضافة إلى هاتين الميديتين العاطفيتين نجد كذلك ميديا العاقلة التى تريد عقلنة كل شىء وإخضاعه للمنطق ولكن هيهات للعقل أن يتغلبْ على هوى الانفعالات الجامحة، وقد ركزت سهام ناصر عرضها حول شخصية ميديا وقلصت أدوار الشخصيات الأخرى إلا ما هو ضرورى لتعميق وعينا بحقيقتها. كما استخدمت الرقص الإيمائى للتعبير بالجسد وترويضه، لأن دراما ميديا لديها هى دراما الجسد الأنثوى فى عالم لا يتيح له التحقق. ومن خلال الكشف عن تراكب المستويات فى شخصية ميديا قدمت لنا سهام ناصر عرضها المسرحى التجريبى الجميل، ودفاعها المجيد عن أكثر الشخصيات النسائية شرا فى تاريخ الأدب وحوارها الجدلى الخصب مع ميراث الحرب الأهلية الدامى فى لبنان .

(٤) العروض الأجنبية

فإذا انتقلنا إلى العروض العالمية سنجد أن العرض اليابانى (تشييدات أو معمارات ليلية - Nocturnal Architc-ture) الذى ألفه وأخرجه شيجيو ماكابى Shigeo Makabe كان من أبرزها وأكثرها تميزا وإثارة. لأنه من العروض القليلة النادرة التى قدمت مسرحا متميزا فى لغته وإيقاعه وشعائره الدرامية، يغامر بجرأة فى بقاع جديدة ، ويحاول أن يعيد تأسيس مفردات اللغة المسرحية ذاتها ، انطلاقا من تراث

المسرح الآسيوى واليابانى العريق، ولكن من أجل مبارحته ومعارضته فى آن. فقد استطاع العرض تقطير مفردات اللغة المسرحية اليابانية باشكالها المتنوعة من نو وكابوكى وتينجيرشيباى، وأن يعيد طرح كل الأسئلة الجوهرية بشأن العلاقة بين العرض والجمهور . بادئا من تغيير كل علاقات التراتب التقليدية المتعلقة بالفضاء المسرحى، فليس الفضاء المسرحى بالنسبة له هو «المساحة الخالية» بمفهوم بيتر بروك، ولكنه المساحة المأهولة بالبشر ، ومع أن العرض قدم فى مسرح الأوبرا المكشوف إلا أن الفرقة أحالت فضاء المسرح المكشوف الواسع باستعمال الحواجز والستائر السوداء إلى ممرات، أو متاهة من الممرات، ثم استقبل الممثلون الشاهدين على دفعات صغيرة وأجلسوا كل ستة فى قفص معد من أدوات الشدات التى تحاط بالمبانى والمصنوعة من المواسير الحديدية، وأغلقوا هذه الأقفاص عليهم بحيث أصبح من المستحيل على أى منهم مغادرتها أثناء العرض وحركوا هذه الاقفاص على عجلات ثم استخدموها فى تحديد الفضاء المسرحى الذى يديرون فيه عرضهم، بصورة أتاحت لهم سيولتها وحركيتها تغيير المكان باستمرار وتحريره .

وما أن أحيط الفضاء المسرحى بهذه الاقفاص المعمورة بالبشر، وجلس بقية الشاهدين فوق منصة مشيدة من نفس أدوات الشدات الخرسانية تلك، حتى بدأ التمثيل الذى يستخدم عددا من أشكال التمثيل الإيمائى والإيقاعى بالبانتوميم وتحويل الممثلين إلى عرائس تتحرك بنفس آلية حركات العرائس الحادة، وكشافات الإضاءة المتحركة التى تتخلق من حركاتها الحرة تشكيلات ضوئية مثيرة، واللافتات التى توضع على الممثلين لتحديد هوياتهم ولتنميطهم، والأقنعة اليابانية المتميزة والمبتكرة والمصنوعة من الورق ومن الكلمات اليابانية الدالة، وغير ذلك من المفردات المسرحية المتميزة، وبالإضافة إلى ذلك فإن الممثلين يحركون هذه الاقفاص التى يجلس فيها الشاهدون طوال العرض لتغيير أبعاد الفضاء المسرحى من ناحية وتحرير منظور المشاهدة باستمرار من ناحية أخرى، بل والتمثيل أحيانا فوق أقفاص المشاهدين ثم تحويل المشاهدين بأقفاصهم إلى جدران السجن الذى يكبل إنسان العرض ويحصره. ويحاول الممثلون فى وسط العرض، وفى جزء طويل منه تبطىء الإيقاع إلى حد إيقاع مشاهد الحركة ألبطيئة السينمائية slow motion وإجراء حوار صامت مع الجمهور. ويقدم لنا عرض (**تشييدات ليلية**)، وهو من أكثر عروض المهرجان وعيا بالإيقاع وسيطرة عليه مجموعة من الرؤى والأفعال التى تقطر عناصر الوضع اليابانى عبر مجموعة من التنويعات أو التشييدات الليلية، وتبلور ما فيه من مشترك عالمى وإنسانى هو مشترك البحث عن الجذور فى عالم تسيطر علية النزعات المادية والبحث عن الحالة الصحية والطبيعية فى عالم مثقل بقروح هيروشيما وجراح نجازاكى، والبحث عن الحرية فى مجتمع تكبله أغلال المواضعات الاجتماعية والاستغلال، والبحث عن البراءة فى عالم فقد فيه الإنسان براءته منذ أن فضل المادة على العلاقات الإنسانية، أو جعلها الأساس الذى تقام عليه تلك العلاقات.

أما العرض الأرجنتينى (**احباب**) لتعاونية الفنانين للبحث المسرحى فقد كان من اكثر عروض المهرجان رومانسية، ولهذا وجد هوى لدى المزاج المصرى الذى مايزال مشبعا بتلك الميول، وكان هذا العرض من أقرب العروض إلى التجريب بالبانتوميم والرقص الإيمائى واستخدام إبهار بعض الحيل السينمائية. وهو من أعمال الإبداع الجمعى الذى ينهض على قواعد وقوانين محددة لصياغة واحدة من قصص المأثورات الشعبية الأسطورية أو حكايات الجنيات التى كتبها الكاتب الكولومبى ماركو توليو أجيليرا جارامونيو Marco Tolio Agi-lira Garamonio لخلق حالة درامية تتضافر فيها عناصر الزمن والفضاء

المسرحى والحركة والأنساق الضوئية والمؤثرات السينمائية الخاصة، بالإضافة إلى الصوت والتعبير الجسدى والتنويعات اللونية والملابس والرقص للتعبير من خلال هذا كله عن واحدة من أبسط القصص وأكثرها شيوعا، قصة حب بين فتى وفتاة يبحث كل منهما عن الحب المثالى المرتجى. وهذا هو الحال مع العرض الروسى **(حزن اللون: ألوان مائية عن الحب)** لفرقة أوكتاهيدرون Oktahe-dron الذى يسعى إلى اختزال الألوان ونشرها من خلال إستخدام أجساد الراقصين والراقصات وليونة الحركة وسيولة الإيقاع. وهو عرض أقرب إلى الرقص الحديث منه إلى المسرح وإن اتسم بالغنى البصرى والحركى الباذخ.

أما العرض الإيطالى **(البحث عن كلمات حقيقية)** لفرقة Il Pudore Bene in vista الإيطالية فقد اعتمد على رؤى العالم الشعرى الباذخ للشاعرة النمساوية الحديثة إنجابورج باخمان Ingeborg Bachmann وعلى التوتر الدائم بين المتناقضات لاستقصاء حالة امرأة تشعر بالغربة الدائمة فى العالم، لأن الكتابة اغتراب عن العالم من أجل اكتشاف جوهره، ولأن البحث عن كلمات حقيقية هو بحث فى الوقت نفسه عن الذات وعن المعنى، ومن هنا دعت الفرقة عرضها بالسيرة الروحية الذاتية. والمرأة / الشاعرة؟ الروح الباحثة عن المعنى تنجذب أبدا كالفراشة للضوء.

ومن هنا كان العنصر الأساسى فى العمل هو الضوء بالإضافة إلى جسد الممثلة، ومع الضوء يتخلق الظل، ظل الذات وظل العالم. فالضوء والظلمة وتشكل فيهما وبهما يعد إضافة هذا العروض الأساسية حيث يتحول العمل إلى تكوينات فى الفضاء المسرحى تصاحب الشعر، وتجسد رؤاه، وتعلق عليه، وتضيف إليه. ومن تضافر النصين النص الشعرى والنص الضوئى الحركى التشكيلى فى المكان يبلور العرض بحثه، ويصبح البحث ضرورة وحتمية، ويستحيل فى الوقت نفسه إلى جرح يعرض صاحبته فى سعيها الدائم للتواصل والبحث عن الحب واكتناه أسرار العلاقات الإنسانية لأخطار الحساسية ولكنه يثرى حياتها وشعرها فى الوقت نفسه. فقد انطلقت من العالم الذى تحدده الكتب التى تغطى جدران مكتبه فيينا جنوبا إلى عوالم مصر القديمة التى شاقتها واكتشفت فيها أسرار ذاتها، واستطاعت عبر تجربتها مع حضارتها أن تكتب شعرا اليريا شفيفا ما يزال يلهم هذه الفرقة الإيطالية التجريبية بعد عشرين عاما من وفاة الشاعرة نفسها هذا العمل المسرحى الجميل. أما العرض اليونانى **(إيون Ion)** لفرقة Pi-ramatiki Skini فى تيسالونيكى Thes-saloniki فقد كان من أكثر العروض التى حاولت عصرنة الكلاسيكيات توفيقا لأن تجريب عوض الكويت على شكسبير كان سخيفا، وتجريب هولندا عليه اتسم هو الآخر بالسذاجة وجانبه التوفيق. ويعود العرض اليونانى إلى المسرحية الإغريقية القديمة فى نصها اليوربيديزى وإن قدمها فى قالب حديث وبسيط للغاية فكانت البساطة فيه قرين الشاعرية والتوفيق. على العكس من فرقة كيلينج Keliling الأندونيسية التى اتسم عرضها **(أقنعة)** بقدر كبير من السذاجة والتهريج الشعبى.

وبعد هل من الممكن أن تراجع وزراة الثقافة سياستها فى هذا المهرجان مراجعة جذرية؟ تتعلق بمفهوم التجريب ذاته، وبنوعية الفرق، وبطبيعة العروض، وبنظام المهرجان كله، أم أن المطلوب هو أن تتحول الثقافة برمتها إلى نشاطات موقوتة من نوع الموالد التى تقام ثم تنفض دون أن تترك أثرا، وإن تركت فلابد أن يكون أوهن أثرا. وهل من الممكن أن تكون غاية المهرجان هى خدمة الحركة الثقافية والمسرحية، لا التوجه إلى الإعلام والتغطية الإعلامية تلميع بعض الأسماء المنطفئة، وتكريس المسرحى الذى تعانى منه الحركة المسرحية فى مصر بغية الموات منذ عقدين من الزمان؟ هذان سؤلان أضعهما فى نهاية هذا المقال يسهمان فى إيقاف مسيرة هذا الانحدار المسمى بالتجريبى

صبرى حافظ

صالون الشباب السادس

«إن أحكامنا على العمل الفنى، أحكام على أخلاقنا»

بابير

أتاح صالون الشباب للفنانين التشكيليين فرصة العرض المتميز هذا العام، فإلى جانب التنوع وما أثارته الأعمال المعروضة من اهتمام، وما حققته من نتائج - أعتبرها - إيجابية فى مجالات الفنون التشكيلية - عبرت إلى جانب هذا - عن المسارات المتباينة فى الفن خلال فترة العشرينيات ، والثلاثينيات ، والبعض الآخر لتيارات ما بعد ١٩٤٥ - خاصة فترة الستينيات. تلك الفترة التى عصفت بالكثير من التقاليد الفنية منذ مطلع القرن الحالى وماقبله ، كذلك بجمالياته الساكنة والثابتة.



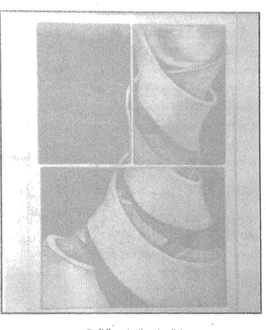
غلاف كتالوج الصالون

إن قضية شباب الفن فى مصر، جسدتها إبداعات صالون الشباب السادس لعام ١٩٩٤، والقضية رغم قدمها ، وحسمها بين شباب الفن فى العالم وبين الفنانين عامة .. مازالت موضع نقاش يشمله الاستنكار فى مصر.

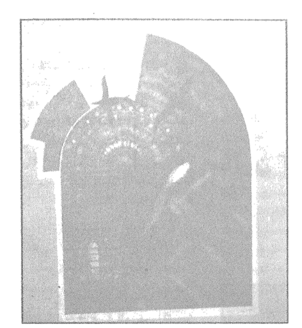
«إنها قضية مفهوم الفن التشكيلى وتخصصاته التقليدية «نحت - تصوير - رسم - حفر .. » وما طرأ على هذه التخصصات من تغير شامل فى المفهوم.

هذا الصالون والذى يعتبر بحق أكثر الدورات نجاحاً ، مازالت هناك إبداعات «شابة» اتسمت بالتقليدية».. تقليدية بمعنى أن المألوف فيه مساحته أوسع مما هو غير مألوف.

«فاللوحة» مازالت تحمل مقومات الصورة.. رغم كل الإضافات..«والأعمال المجسمة» ظل يراعى فيها التوازن والتناغم التقليدى للنحت.. فمن الملاحظ أن



دينا الرزاز - الجائزة الثانية حفر



حسين الشحات - الجائزة الثانية حفر

التجارب الجديدة والخروج عما هو «مدرسى» قليل نسبة للكثير فى هذا المعرض والذى اعتبرته - رغم هذا - وبحق خطوة جادة لمجموعة شبابية هم طليعة حركة التسعينيات، والمبشرة بحركة أكثر إيجابية حتى نهاية هذا القرن ومطلع القرن القادم.

إن معرض صالون الشباب السادس يقودنا إلى حديث عن تيارات فنية حركتها مجموعة شباب الستينيات فى العالم وفى مصر أيضاً.. فقد جاءت التجارب والأفكار التشكيلية فى الصالون بمجموعات فنية تحت ماسمى «بالإنشائية فى الفراغ، أو التجميعية فى البيئة، أو الأشياء الفنية المجسمة»، شارك بها الشباب من الفنانين، تلك الأعمال التى لا يمكن أن تخضع أو تصنف وتستقيم تحت المفاهيم والأساليب النقدية التقليدية .. والتى أصبحت عاجزة تماماً عن قبول وفهم بل وتقييم جماليات أعمال فنية تناثرت عناصرها وتنوعت مفرداتها، أو جمعت بشكل أقرب إلى العشوائية عملها الفنان دلالات ورموز خاصة.

من هنا ربما أجد أنه مناسباً إلقاء الضوء على بعض الاتجاهات الفنية، والتى رسخت مفاهيمها وجمالياتها فى الغرب منذ الستينيات من هذا القرن، مما يوضح الرؤية لدى الشباب، وخاصة غير التقليدية منهم.

فبعد أن كان السطح التقليدى، وإيهامات البعد والقرب، أو التجسيم وحرفيته، كذلك التشريح، والنسب

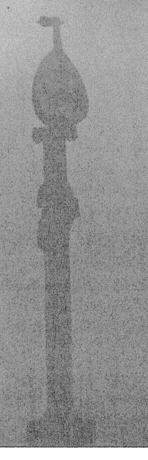
هى كل ما كان يصبو إليه الفنان «المصور - والنحات».. ويعمل جاهداً على تحقيقه، جاءت تلك الفترة لتطيح بكل هذه المفاهيم، والتى امتدت جذورها، فى المحاولات الجديدة التى بدأها الفنان «النحات روران»، فى منحوتاته، وما طرأ من خلالها من تغيير فى مفهوم التجسيم البارز والغائر، واضعا خطاً ومنهجاً جديداً للتجسيم، شاركه فيها النحات «هـ - براند».. وهناك تتابعات ومحاولات أخرى قام بها مجموعة من الفنانين لم تخرج كثيرا عن النطاق التقليدى، إلا أنها كانت تدخل فى نطاق التجارب الجديدة التى أفادت النحاتين، وغيرهم من المصورين .

وربما كان الفنان «جوجان» المصور الذى أتى بلوحاته البارزة ومنحوتاته الخشبية، فى محاولة للتوصل إلى الفطرة والبدايات والأصول .. هو المقتحم الأول والمخترق لتقاليد النحت وخاصة فى مجال النحت الخشبى الملون، ليجمع فيها بين كل من الجانبين «الشكل واللون» والتى أصبحت واقعا، وتمثل اتجاهات للتشكيل التجسيمى فى القرن العشرين..

«مع جوجان إذن بدأت عملية اقتحام المصورين لمجال النحت وخدش خصوصية الحرفية والتقليدية».

من هنا اكتسب مسطح اللوحة «والشكل المجسم» قيمة جديدة

هانى فيصل الجائزة الثانية نحت



بالإضافة إلى القيمة اللونية، ويأخذ الشكل البارز صفة تعبيرية مغايرة للقيمة الزخرفية التى كان يمثلها داخل إطار العمارة..

على أن عام ١٩١٢ يعتبر الحد الفاصل بين كل من الاتجاهين، الاتجاه التقليدى للنحت، والاتجاه الجديد الذى تزعمه كل من، «بيكاسو»، آرش بينكو، تاتلين، وهانز آرب» - فى نفس الوقت تقوم مجموعة من المصورين بتقديم فن «الكولاج» «ودى كولاج» فى أسلوب جديد متمردين فى ذلك بإضافتهم وحذفهم للخامات الورقية على كل تقليد تصويرى ونحتى.

هذا التمرد الذى جعل «هانز آرب» يقدم معرضه «الدادائى» بمدينة ميونيخ بقوله: «.. إن الغرض الأساسى من هذا المعرض، هو أن هناك ضرورة للمصورين بالألوان الزيتية العمل فى خامات جديدة غير تقليدية».

ولا يقل الفنان «شفيترز» تمرداً بما أطلق عليه واسم «لوحات تشكيلية» شملت عناصر وخامات السلك أجزاء من عجلات «وزراير» .. كون منها عملاً فنياً، بحلول جديدة




اسامة حمزة خليل - خزف

ريم حسن - جائزة ثانية عمل مركب

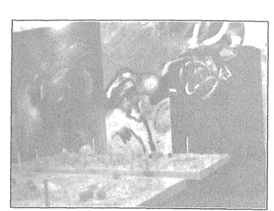
غير تقليدية المفهوم.. تلك الحلول التى أوصلته إلى نظام وبرنامج ذاتى عبر عنه بجملته الشهيرة «.. فإنه إلى جانب التاثير التصويرى الذى هو نتاج التاثير «التجسيمى» فإنى اقدم بلوحاتى الفنية التشكيلية، ما يلغى الحدود والحواجز فى الفن»..

تلك الاتجاهات التى ظهرت مع مطلع هذا القرن، والتى غيرت وبدلت مفاهيمه وجمالياته والآراء النقدية له - ظلت سائدة حتى فترة الخمسينيات، وبداية الستينيات، شهد العالم معها تغيراً فى وتحولا خطيراً شمل جميع جوانب الحياة والإنسان فى العالم.

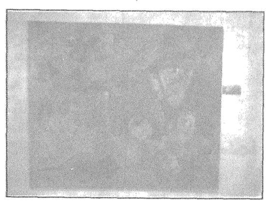
هذا التحول الذى نراه، شمل الطبيعة أيضاً، فالطبيعة المعاصرة طبيعة مختلفة، تحولت هى أيضاً إلى طبيعة الية، وصناعية، يطغى عليها سيل من الإعلانات، كذلك وجه الحياة اليومية، والذى تحول بالتالى إلى واقع المصنع والمدينة الحديثة. كذلك فإن التواؤم بين الطبيعة الجديدة والفنان - هى قاعدة الإبداعات المعاصرة فى هذا العالم الجديد.. هذا الواقع أدى بالضرورة إلى تبديل فى سلوك الفنان إزاء المجتمع الذى يعيش فيه، وتبدلت معه كذلك رؤيته الفنية، يؤكد الفنان «إدوار لوسى سميث» بإشارته إلى هذا الرأى بقوله «لابد من تحول يشمل موقف الفنان إزاء الخامات والمواد وطريقة استخدامها .. ليس هذا فقط.. بل عليه ايضاً تبدل سلوكه حيال المجتمع الذى يعيش فيه، مع تبدل رؤيته الفنية..»

وإذا كنا نؤمن بأن الفن «أى فن» هو وليد عصره وبيئته، فلابد لنا من حوار مع كل إنتاج فنى جديد «وفى هذا يعقب فنان التجميع « **كلاز - اولدنبرج**» على ذلك بقوله «.. الذى أريد أن اقدمه هو خلق أشياء مستقله لها وجودها فى عالم خارج من كل من العالم الحقيقى الذى نعرفه وما هو خارج عن هذا العالم.. عالم الفن التقليدى.. إن هدفى هو أن أصنع كل يوم شيئاً يحتاج إلى تعريف..».

لقد توالت الاتجاهات البديلة للاتجاهات التقليدية وتظهر معالم فن «**التجميع**» الذى أصبح يعرف



وائل شوقى - الأعمال المركبة جائزة أخناتون الذهبية



سناء موسى - تصوير جائزة لجنة التحكيم

بماسمى «**بالنحت البيئى**» والذى تبناه مجموعة من النحاتين «الغير تقليديين» قاموا بإبداع تكوينات ثلاثية الأبعاد فى بيئة «طبيعية» بمفهومها الصناعى الجديد - تزعم هذا الاتجاه الفنان «**جورج سيجال**» والذى عبر عنه بقوله «.. الذى يهمنى هو سلسلة الصدمات والمعارضات التى يمكن أن يتعرض لها إنسان ما، عندما يتقابل مع شخص آخر «صناعى» يتحرك فى الفراغ، فى بيئة صناعية، يتعامل هذا الإنسان معها يوميا، هى من صنعه هو وتجميعى أنا..».

وفن «التجميع»، والذى تبناه فى الخمسينيات الفنان «**وشنبرج**» وتنوعت فيه تركيباته الفنية، كذلك أدواته وخاماته، حتى تصل تلك التركيبات إلى «صور هلامية» «للهامبورجر» للفنان «**أولدنبرج**» حول فيها الأشياء من الحالة الصلبة إلى حالة «لينة» ثم إلى التصوير القصصى فى أعمال الفنانة «**ماريا اسكولار**» الخشبية التجميعية، والفنان «كونر» باستخداماته المستحدثة للخامات.

هذا الاتجاه منذ ظهوره نجده قد احتوى جميع المدارس الفنية منذ مطلع القرن حتى الآن. فهناك التجميع والإنشاء الدادائى، السيريالى، التجريدى، التعبيرى.. الخ.

خرجت جميعها عن النطاق التقليدى لتلك المدارس.. إنها أعمال فنية، أو «أشياء فنية» صنعت كلياً أو جزئياً من خامات طبيعية أو مصنعة أو سابقة الصنع لتشكل فى النهاية عن طريق هذه الوسائط والمفردات.

«إبداعات تشكيلية جديدة فى مفهومها ووسائطها وفلسفتها..».

كل هذه المفاهيم والوسائط والاتجاهات تجاوب معها شباب صالون الفن التشكيلى ١٩٩٤، وأفرز إبداعات متوازية مع الاتجاهات العالمية، محققا فى ذلك ذاتيته، متمرداً أو متخطياً كل العقبات ومحاولات الحد من حركته وحريته.

محمد طه حسين
رئيس لجنة التحكيم وضيف شرف الصالون

ملامح سينما الأطفال فى العالم عام ١٩٩٤

إذا أردنا أن نحصل على قصة سينمائية للأطفال ماعلينا إلا أن نفتح نافذة لنرصد شريحة من الحياة اليومية لمجموعة منهم أثناء ممارستهم للأنشطة الحياتية. لقد أصبحت الحقيقة، الحياة هى المادة الخام لصناعة الواقع السينمائى.

يقول[1] **روك ديمرز** مدير أكبر مؤسسة لإنتاج أفلام الأطفال ومقرها مونتريال: «إننا نختار أبطال أفلامنا من سن العاشرة إلى الثانية عشر ومهمتنا هى مساعدة الصغار على دخول مرحلة الشباب، ويحظى كل من البنات والأولاد بنصيب متساو من اهتمامنا. نحن نعاونهم على تعلم خبرات الحياة وتنمية الخيال وبناء القيم. إن أفلامنا تعرض شخصيات حية فهى تتحاشى الأنماط وترفض العنف».

لقد تخرج فيلم الأطفال فى مدرسة **أرسطو**، ثم خرج على أصولها، فتحرر من الفكرة الأساسية، الحبكة المتماسكة، الصراع المفتعل وإنقلاب الشخصية. لقد خرج على كل ما يقيد الخيال. واستبدل بالبناء التقليدى للفيلم نسيجا مرنا من المواقف تتحرك عليه الشخصيات بحرية، الدنيا كلها ملعبها والزمان كله يرحب بها، تغوص فى الواقع وتحلق فى الخيال. لقد أصبح الفيلم كما الشعر، كما الموسيقى قبس من المتع النبيلة. وقد استطاع التقدم التقنى لمعدات التصوير، الإضاءة والمعامل أن تلحق بالخيال الجامح للفنان خاصة فى أفلام التحريك.

فى الفيلم الروسى «الفيل والحوت» ٧ ق يدور صراع بالحركة بين كائنين عملاقين هما الفيل الأصفر والحوت الأزرق تزامن مؤثرات صوتيه تدعم الصراع الذى ينفض عن اختلاط لوناهما فى لون واحد، وإن حافظ كل كائن على هيئته واتجاهه.

وأفلام عرائس الصلصال ذات مذاق خاص، غاية فى الإبداع. وهى عادة ما تستند إلى حدوتة خيالية مشهورة وتتميز شخصياتها بالتفرد

فى الملامح والملابس والاكسسوار. وحركتها محسوبة داخل ديكور ذى طراز خاص.

وفيلم «**القداحة**» ٣٥ ق من إنتاج الدانمرك يتضمن حدوتة **لهانز أندرسون** عن رائعة من روائع ألف ليلة وليلة هى قصة علاء الدين والمصباح السحرى. وفى الفيلم تطلب الساحرة العجوز من طفل صغير أن يحضر لها قداحة من داخل جزع شجرة وهناك يجد الطفل ثلاثة صناديق مليئة بالذهب والفضة يحرسها ثلاثة كلاب اليفة. يملأ الصبى جيوبه ويستولى على القداحة التى يكتشف أن لها خادما على شكل كلب لطيف ذو قدرات خارقة.

ينثر الصبى الذهب على أهل بلدته الفقراء، ويرفل فى الرفاهية والنعيم ويهفو قلبه للأميرة فيحملها الكلب الخارق إلى قصره. يهاجم الملك القصر على رأس قوة من الحرس ويسجن الصبى على ذمة محاكمته إلا أن خادم القداحة ينجح فى إنقاذ سيده الذى يتزوج الأميرة ويجلس بجوارها على العرش.

وبقدر ما تتطلبه افلام عرائس الصلصال من جهد وصبر، وبقدر ما تحققه من تفرد حتى أن أى محاولة لتلخيص الفيلم يعتبر جناية على إبداعة.

وتتباين افلام التحريك عامة وعرائس الصلصال خاصة من حيث ابتكار الشخصية وايقاع حركتها.

ويتميز الفيلم السويدى «**رحله كولومبوس العظمى**» ١٨ ق والفيلم الإنجليزى «**آل جوج والنار**» ٣٥ ق بأنهما لا يصوران حدوتة بقدر ما يعرضا بعض الحقائق العلمية والتاريخية البسيطة فى قالب من اللعب التمثيلى الذى يمارسه الأطفال الصغار.

وفى رحلة كولومبوس لاكتشاف كروية الأرض، يؤلف مجموعة من الأطفال مسرحية تؤديها مجموعة من العرائس تمثل شخصيات كولومبوس والبحارة والهنود الحمر. وفى الفيلم نشاهد الأطفال وهم يحركون الشخصيات بأيديهم الصغيرة.

ويعتبر فانتازيا «كابوس ليلة الكريسماس» ٧٥ ق من إنتاج الولايات المتحدة أضخم إنتاج سينمائى لعام ٩٤ وأكثرها إبهارا بتعدد شخصياته ذات الأقنعة المبتكرة. وفى الفيلم يضيق قائد البلدة بأفاعيل السخفاء لإثارة فزع الأطفال ليلة الكريسماس وبعد جهود مضنية يصل إلى معتقل سانت كلوز داخل جزع شجرة كبيرة ويفك أسره لينطلق فى آخر لحظة على زحافته ليوزع الهدايا والبهجة على الأطفال.

وتبقى للفيلم مكانته وسط الإنتاج العالمى. يدافع فيلم التحريك الروسى «**إنسان فى الهواء**» ١١ ق عن حق الإنسان فى الحرية ويدين من يغتالها. يلمح إمبراطور الصين إنسانا يرفرف بجناحيه فى الفضاء فيستدعيه إلى الأرض. وعندما يجرب الإمبراطور متعة الطيران والحرية يحكم على الإنسان الطائر بالإعدام مبررا حكمه بأنه يخشى أن يقع هذا الاختراع فى يد شريرة فيحدث ما لا تحمد عواقبه ويستطرد الإمبراطور قائلا «إن حياة فرد لا تهمنى، إن مسئوليتى هى الحفاظ على بقاء الناس». ويرجع مستريح الضمير، يختال بفخامته ويغرق فى الرفاهية.

ويمثل «**الدوق إرنست**» ٤٤ ق من إنتاج ألمانيا نمط قصص الشطار والأخيال فى الأدب الشعبى. وهو يتميز بخصوصية فى تصميم

الشخصيات وحركتها التى تفرضها تجعل معدات الفارس الحربية فى العصور الوسطى. وفى الفيلم تتعاون مجموعة مبتكرة من الكائنات الخرافية مثل الأفيال الزاحفة والبجع المسحور والخفاش مع الدوق إرنست فى الحصول على الفيروز من أرض الخليفة، أرض الحضارة والثقافة. بينما تقوم فاكهة الصحراء العملاقة وجبال المغناطيس بعرقلة مساعى الأعداء.

وقد تميز برنامج المهرجان هذا العام بمجموعة من الأفلام الكوميدية القصيرة. يقول المخرج الروسى بورس جيراتشفسكى(٢) مدير مجلة إيرالاش السينمائية التى تصدر من عشرين عاماً «أن إيرالاش موجهة لكل أفراد العائلة ويضيف أن مهمتنا هى رسم البسمة والضحكة على وجوه جمهورنا».

فى قصة **«دعنا نتراهن»** يتراهن صبيان على إلتهام أكبر كمية من الجاتوه وفى البداية تكون اللعبة ممتعة ثم تتحول إلى مأزق مثير للضحك وعندما تأتى المفاجأة على شكل طبق جاتوه إضافى تحمله لهم الأم يغمى على الأولاد وتنفجر الصالة بالضحك.

وفى **«كانت أيام»** يعود التلميذ لزيارة مدرسته المتقاعدة وقد أصبح شابا. يستعيدان ذكريات شقاوته فى الفصل ويغرقان فى الضحك وعندما تفرغ المدرسة من توديعه، يسمع الشاب دوى انفجار فى الداخل فيبتسم راضيا عن فعله، ولا يكاد يضع قبعته على رأسه حتى ترد له مدرسته الجميل ويدوى انفجار آخر تطغى آثاره على وجهه وملابسه.

وفى قصة أخرى ممتعة **«تك.. تك»**، يستأذن التلميذ مدرسته فى أن يذهب إلى الطبيب حيث إنه قد ابتلع ساعته، تنزعج المدرسة عندما تستمع لدقات الساعة داخل صدره. فى الخارج يلهو الصبيان فرحين بنجاح حيلتهما. وفى الفصل يستأذن تلميذ آخر للذهاب إلى الطبيب حيث أنه قد ابتلع ساعته. ويجتمع الأولاد خارج الفصل، ويكشف التلميذ الأول عن ساعة كبيرة قد أخفاها بين ملابسه فيتغير وجه الآخر الذى صدق حيلته.

وتتوالى القصص عن نمط متكرر للبناء الكوميدى يتضمن موقفا بسيطا حيث تكون الشخصية فى أتم حالات الرضى والثقة بالنفس تمنى نفسها بالاستمتاع بحيلتها ثم تكون المفاجأة أن ينقلب الموقف على رأسها.

ويعنى مهرجان القاهرة لسينما الأطفال بالأفلام الموجهة للأطفال وهى بعيدة تماما عن الأفلام التى يقوم ببطولتها أطفال وتصور ما يعانيه الأطفال بسبب الكوارث والحروب أو تفكك الأسرة وقصور التربية في جو من الكآبة والحزن.

وقد حفل المهرجان هذا العام بمجموعة من الأفلام الروائية الطويلة التى تعرض لقيم إنسانية وجمالية فضلا عن تقنيتها العالية.

وتهتم أفلام الأطفال باختيار مكان الأحداث وتبرز جمالياته سواء إن كان على شاطئ البحر أو فى الغابات كماتهتم بتأكيد الشخصية المحلية للمكان خلال المناظر الطبيعية والمهرجانات الشعبية والملابس والديكور والاكسسوار.

وتتسم الأفلام بروح الطفولة. يقوم بتمثيلها أطفال موهوبون يشاركهم البطولة عدد من الشخصيات الخيالية ذات القدرات الخارقة والكائنات الغريبة والحيوانات. وجميع الأطفال يتصرفون ويفكرون كما تمليه

مرحلتهم العمرية. ويتسع الفيلم لألعابهم وأغانيهم وهواياتهم ومغامراتهم. وهذا لا يسقط عنهم أنهم شخصيات ذوى إرادة يسعون إلى هدف يتحقق خلال الفيلم.

وقد روعى فى أفلام الأطفال الصدق فى تصوير عالمهم بما يتطوى عليه من منافسة وانتماء للشلة وشغفا بالبطولة والمغامرة. وقد ظهر الكبار فى الفيلم نبعا للحنان يحكون لهم الحواديت ويشاركونهم ألعابهم ويقلقون عليهم ويغفرون لهم.

وأفلام الأطفال بصفة عامة تدور فى عالم خير خال تماما من العنف والانحراف.

وفى مجموعة الأفلام الروائية الطويلة يبرز الفيلم اليابانى «**كما طفل الريح**» ١١٢ ق كاستثناء، حيث يقوم الجد بدور المحرك للأحداث ليغير المجتمع التقليدى الراكد فيبث فيهم الحيوية والحب والفن. يعلمهم رقصة يونانية على أنغام البازوكا ويعلمهم فن الباتيك فى صباغة ملابسهم وتأتى قمة الإثارة عندما يعلن حبه لمدرسة متقاعدة. ويصير الجد نصيرا للمحبين الشبان يعيش أحفاده شهودا على ثورته ويتأثرون بها ويقبلون على صداقة الجنس الآخر دون خجل أو شعور بالذنب.

ويتميز «**فرس الأحلام**» الدانمركى بالإيقاع الشعرى يصور أمنية فتاة صغيرة أن تمتلك حصانا فما أن ترى حصانا أبيض رائعا كالملاك حتى تخفيه فى الحظيرة وتبقى بجواره تحنو عليه وتطعمه قوالب السكر. تقلق الأسرة عليها ويخرج صاحب الحصان للبحث عنه. وعندما يجد الحصان يقدر مدى حب الفتاه له ويدعوها لنزهة على الحصان.

ومن الأفلام القليلة التى حافظت على الحبكة الدرامية وتطور الشخصية والصراع المتصاعد إلى الأزمة. الفيلم «**الكندى الساحر الصغير**». تسعى سلطات الأمن وراء بيتر الذى يمتلك قدرة خارقة على تحريك الأشياء مما يحدث اضطرابا لكل من يتعرض له. تنجح السلطات فى إحتجاز بيتر فى أحد المراكز الصحية لدراسة حالته. يهرب بيتر بمساعدة الكسندر الموسيقى الصغير الموهوب الذى يوجهه لضرورة التدريب على التحكم فى قدرته حتى تكون مصدر خير له وللناس. يتقدم بيتر ويتشجيع صديقه لمعاونة السلطات فى السيطرة على تسرب غاز سام من أحد المحطات وينجح فى إنقاذ البلدة. كما ينجح الكسندر فى إقناع مدير الأوبرا بتقديمه فى أحد الحفلات ويستغل بيتر قدرته فى جذب الأزهار التى يتزين بها المستمعون فى الصالة لتحية لصديقه الفنان الموهوب.

ومن أكثر الأفلام عذوبة الفيلم الكندى «**أم زتيمه والحوت**» الذى يدور فى بلدة على شاطئ أحد بحيرات الشمال حيث تعيش الفتاة دافنى التى تمتلك موهبة سمع خارقة وهوايتها تسجيل أصوات الحيتان وتكتشف أن للحيتان إيقاعات كالأغانى وتقيم حفلا فى البلدة وتذيع تسجيلاتها النادرة لأغانى الحوت. ترتبط دافنى بصداقة قوية بأحد الحيتان وتغضب عندما يقدم والدها على بيعه لإحدى شركات التليفزيون إلا أن الجد وبعض الأصدقاء يحبطون الصفقة وينتهى الفيلم بنجاح الحوت فى إنقاذ حياة صديقته دافنى.

وهكذا تتضاعف الشركات المتخصصه فى هذا الإنتاج الراقى ويتسع نطاق عروضها فى كل أنحاء العالم تقدما يفوق كل تصور وتصير فيضا من النبل والجمال.

فريال كامل

متابعات
رسالة جامعية

المخلص فى المسرح المصرى..!

تأتى دراسة (**المخلص فى المسرح المصرى - رؤى العالم لدى محمود دياب وصلاح عبد الصبور**) للشاعر **محمود نسيم** كنموذج للجهد الأكاديمى المتميز فى مجال النقد الأدبى الذى يجمع بين القدرة على التنظير وربط الظواهر فى نسق متكامل وسياق متواصل وبين إعمال هذه الرؤية المنهجية فى مجال التطبيق النقدى أو النقد التطبيقى.

والدراسة التى نال عنها الشاعر درجة الماجستير فى النقد الأدبى بامتياز من المعهد العالى للنقد الفنى، تعيد الاعتبار للبنيوية بعد الخلط والتشويه الذى أصابها عند نقلها وتطبيقها بواسطة النقاد العرب، ويركز نسيم على مايسمى بالبنيوية التوليدية وجهود لوسيان جولدمان فى هذا الإطار..

ومن المعروف أن الدراسات النقدية العربية لم تدخل هذا التحدى إلا فيما ندر وحسبما يقول الباحث لايوجد فى المسرح دراسات انتهجت المنهج «الجولدمانى» سوى دراسة د. **هدى وصفى** عن ثلاثية نجيب سرور التى اهتمت ببحث علاقات التماثل بين الأبنية الاجتماعية والأبنية الفنية، في حين سعى **نسيم** فى دراسته إلى بحث العلاقات بين الأبنية الفنية والأبنية الذهنية (المقولات) كما تتجسد فى رؤى العالم لدى الكتلة الاجتماعية.

ومن ناحية التقسيم المنهجى قسم الباحث دراسته إلى مدخل منهجى وجزئين، اشتمل المدخل المنهجى على استهلال يوضح مسعى البحث ويفسر بعض النقاط الأساسية والإجراءات المنهجية والنظرية لمنهج جولدمان مثل ثنائية الوعى الممكن/ الوعى الفعلى والبنية الدلالية ورؤية العالم كمفهوم سوسيولوجى ثم يتوقف ليعرض لرؤية العالم لدى لوسيان جولدمان..

أما الجزء الأول فجاء تحت عنوان البنية الدلالية وانقسم إلى فصلين الأول بعنوان مجتمع النص (الزمان - المكان - العلامات المادية) والثانى بعنوان: محور العلامات المميزة للشخصية (الأقوال - الأفعال). أما الجزء الثانى فجاء تحت عنوان: رؤى العالم وانقسم إلى فصلين وهو يشكل المساحة الأكبر والأهم فى الدراسة.

سعى الباحث إلى دراسة نموذج (المخلّص) فى خمسة نصوص مسرحية **لصلاح عبد الصبور** (مأساة الحلاج - ليلى والمجنون - الأميرة تنتظر - مسافر ليل - بعد أن يموت الملك) وثلاثة **لمحمود دياب** (باب الفتوح - الغرباء لا يشربون القهوة - الزوبعة)

ويأتى هذا الاختيار كدراسة للأنماط المتجسدة للمُخَلِّص فى النصوص وليس باعتباره ظاهرة من ظواهر الواقع تجسد سمة مميزة على المستوى الفردى ونمطية صارمة على المستوى الاجتماعى أوهيئة محددة تتألف من ملامح أحادية الدلالة وموضوعية قادرة على توفير إجابة سؤال (من يكون؟) ولكن بوصفه بنية أسطورية لا شعورية كامنة تعبر عن نفسها فى منظومة القيم والمعتقدات والتقاليد والفنون وكافة الأنشطة الثقافية للإنسان ككائن اجتماعى، ومن هنا فإن ملامح صورة المُخَلِّص تبتعد عن ملامح البطل الواقعى وتقترب من دلالات هذه الملامح بمعنى أن جميع المواصفات والطباع والملامح الداخلية والمظهر الخارجى تصبح مادة للوعى الذاتى لشخصية المُخَلِّص خاصة وأن الباحث سعى إلى دراسة بنية العمل الفنى كمدخل للكشف عن بنية الفكر لأصحاب النصوص المختارة (**عبد الصبور - دياب**) كمحاولة منه لتجاوز الآلية التى وقع فيها التحليل الاجتماعى التقليدى للظاهرة الإبداعية، وذلك من خلال التركيز على بنية فكرية تتمثل فى «رؤية العالم» تتوسط ما بين الأساس الاجتماعى، والأنساق الأدبية والفكرية التى تحكمها هذه الرؤية، وذلك لأن العلاقة السببية التى طالما هيمنت على الفكر النقدى فى استقرائه للظاهرة الفنية وعلاقتها بشروطها الاجتماعية، لم تعد كافية للتفسير، فالناتج الثقافى لا يكفى لتفسيره أن ترجعه إلى أصله، لأن هذا الناتج يخرج عن الأصل ويتجاوزه، ويكتسب خلال تطوره دلالات خاصة مستقلة، بتلك المنهجية التى تستهدف بحث الأعمال الفنية فى روابطها الوظيفية بواقعها المحيط عبر ما يسمى بالكون التخيلى للكاتب، يسعى هذا البحث إلى تمثل منهج **لوسيان جولدمان** والاستفادة، ولو نحو جزئى، من طرائقه وآلياته البحثية والنظرية، وذلك لأن هذا المنهج - فى تقدير الباحث - يشكل أحد التمثلات الخلاقة الساعية إلى تجاوز المفاهيم الانعكاسية التى تفسر النصوص بالإسناد إلى العالم الخارجى.

وترى فيها مرايا حيادية قائمة على العلاقات التماثلية أو التشابهات المضمونية، الجزئية وكذلك تجاوز تلك التى تستهدف عزل النصوص داخل بنيتها وأنساقها التركيبية باعتبارها غايات فى ذاتها، تفهم وفق شروطها الخاصة «فما يقدمه **جولدمان** فى مواجهة شكلية البنية هو توليدية البنية مما يعنى ربطها بذات ووظيفة دالة فى التاريخ وليس خارج التاريخ».

قام الباحث فى الجزء الأول من الدراسة بعملية تفكيك الأبنية النصية ودراسة مجتمع النص منطلقا من تصور يرى فى الزمن المسرحى عنصرا بنائيا نظرا لتفاعله مع بقية العناصر الأخرى ولعدم القدرة على الإحساس بوجوده مستقلا كالشخوص أو مظاهر الطبيعة.

ومن هنا فإننا نجد فى النص المسرحى زمنين (زمن العرض وزمن الحدث)، وإذا كان الزمن يتجسد عبر اليات: اللحظة، الديمومة، التغيير، التعاقب، الحركة فإن المكان تحدده النقطة، الامتداد، الثبات، التجاور السكونية، وبذلك يمثل الزمان والمكان - على مستوى الملاحظة المباشرة - الإحداثيات الأساسية التى تحدد الأشياء الفيزيقية، فنستطيع أن نميز بين الأشياء من خلال وضعها فى المكان، كما نستطيع أن نحدد الحوادث من خلال تاريخ وقوعها فى الزمان.

ويدرس الفصل الثانى محور العلامات المميزة للشخصية: محور الأقوال/ محور الأفعال، وذلك لأن طبيعة النص المسرحى تجعلنا نركز على المستوى الاتصالى (مرسل - خطاب - مرسل إليه) أى التركيز على ما تقوله الشخصية فى سياق الموقف المسرحى وتحليل أقوال الشخصيات الأخرى من

زاوية علاقتها بالشخصية المحورية، وذلك من أجل كيفية إدراك الجدل على مستوى محور علامات الشخصية وكيف يحكم تطور الشخصية، وهذه الأقوال لا تؤخذ على ما هى عليه و إنما لابد من نسبتها إلى قائلها من زاوية علاقته بالآخر المخاطب وبالعلامات النصية.

يتناول الجزء الثانى والأهم من الرسالة البنية الاجتماعية وعلاقات التماثل والتضاد مع الأبنية الفنية محللا ثنائيات صورة الذات ورؤية الآخر (المُخَلِّص/ الضحية)، (الوعى الممكن / الوعى الفعلى) ثم أشكال المخلص وصوره فى الوعى الجمعى والنصوص محل الدراسة، والجماعات كأطر اجتماعية للمعرفة، وبشكل عام يدرس هذا الجزء المُخَلِّص - كنموذج أعلى - يتمثل فى بنية أسطورية لا شعورية كامنة كما يدرس العلاقات الوظيفية بين هذه البنيه وبين العالم الذى تصدر عنه وتشكله، كما يدرس وظائف النموذج فى صياغة وتشكيل العالم ويوتوبيا العالم البديل.

ويميز الباحث بين مدخلين أساسيين لدراسة شخصية المُخَلِّص: المدخل الأول يتمثل فى الدراسات - السيكولوجية ويعنى بدراسة الصور والأشكال الرمزية لدى الفرد، وهى صور وأشكال ليس من الضرورى أن يشارك فيها بقية الجماعة، كما هو الأمر فيما يختص برمزية الحلم وبعض الظواهر الفردية الخاصة التى تقتصر على الشخص وحده وتتعلق بنظرته الذاتية أو بتصوره الخاص.

ويميل المدخل الثانى إلى ربط الرموز بالقوى والعوامل الاجتماعية السائدة فالمجتمع - وليس الفرد أو الطبيعة - هو الذى يوفر الأساس الذى تقوم عليه كل مظاهر السلوك الرمزى، وخاصة السلوك الرمزى الدينى وما يتصل به من شعائر وطقوس وممارسات، وهو موقف وضعى يتعارض مع دعاوى المثالية عن إمكان التغلغل إلى أعماق الحقيقة الباطنية الكامنة، كما أنه لا يحاول البحث عن أصل تكوين الرموز، وإنما يعتبرها مجرد طريقة للتعبير، بحيث يصبح المسعى الأساسى هو فحص تأثير الرموز على أعضاء الجماعة...

وعلى ذلك فإن المُخَلِّص كنموذج، تصور صادر عن بنية ذات طبيعة لا شعورية كامنة وراء المعطيات الاجتماعية وأنساقها المعرفية. يشكل فى مستواه الأولى كبنية أسطورية، نوعا من الرمزية - اللاشعورية، ليس بالمعنى الفرويدى الذى يحدث تقابلات ضدية بين الشعور واللاشعور، وإنما بالمعنى الذى يشير إلى أن الظواهر البشرية - بوصفها وقائع موضوعية - تستند إلى بنيات لا شعورية، وراء انطباعات الأفراد وانفعالاتهم وشتى خبراتهم المعاشة.

وشأن الدراسات الجادة التى تطمح إلى التعميق وإثارة المخيلة بطرح التساؤلات اختتم الباحث بطرح عدد من التساؤلات والإشكاليات التى تفتح المجال لعدد من الأبحاث الجادة على نفس السبيل حيث لم تطمح الدراسة لصياغة أجوبة وتقديم نتائج بقدر ما جاءت محاولة جادة لسبر أغوار أفق جديد يفتحه الباحث أمام سيل من الباحثين فى محاولة للوصول إلى نموذج تفسيرى يحتاج الكثير من التدريب المنهجى والاجتهاد المعملى المنظم وتمثل النص والواقع والابتكار والاجتهاد والإجابة على التساؤلات التى طرحها الباحث حول هل هناك علاقة سببيه انعكاسية، بين العلاقات الاجتماعية ورؤى العالم، بحيث يكون الواقع هو المصدر المعرفى، وتكون رؤى العالم هى الناتج المعرفى، وهل رؤى العالم كلية متجانسة، ثابته، نهائية، شاملة للطبقات الاجتماعية أم هى وعى فئة أو شرائح اجتماعية؟ أو طبقة وهل يصدد الوعى الفردى عنها، أم هو متمايز عنها ومنفصل. وهل رؤى العالم صراعية، ضدية تستهدف التغيير، أم سكونية تشكل انماطا ثابتة من الوعى والتصورات، وهل تنتج ذاتها بآلية أم بوعى، وهل تؤدى وظيفة تفسيرية، أم أن الواقع هو الذى يفسرها.

محمد عبد الله

تعقيبات وردود

الأستاذ رئيس التحرير

نشر **إدوار الخراط** فصلا من رواية جديدة له تحت عنوان «**سورات بائدة**» فى عددكم الماضى (سبتمبر ١٩٩٤). ولست أتحدث فى هذه الرسالة عن فن الخراط وإنما عن علمه. يقول: «كان **كيتس** وشيلى و**براوننج** مسلولين، وأصيب بالجنون... **شارلز لامب**» وفى هذه الجملة القصيرة يتمكن **الخراط** من أن يجمع بين أربعة أخطاء ما كان ليقع فيها من له أدنى دراية بتاريخ الأدب الإنجليزى. (١) لم يكن **شلى** مسلولا. (٢) حين يقال «**براوننج**» ينصرف الذهن إلى الشاعر الفيكتورى **روبرت براوننج**، وهو بدوره لم يكن مسلولا، بل كان مثال الصحة والنشاط وإنما المريض هو الفتاة التى أحبها وأصبحت فيما بعد زوجته ـ ضد إرادة أبيها الصارم، وبعد أن فرّ بها **براوننج** من شارع ومپول ليتزوجها ويعيشا فى إيطاليا ـ وقد تحسنت صحتها بعد الزواج تحسنا ملحوظا مما يؤكد انطباعى من قديم وهو ماتؤكده الخبرة اليومية وملاحظة الحياة ـ إن خير علاج لأدواء النساء هو ضجعة طيبة، يتلوها حمام منعش تحت الدُش، وهنّ يدندن فرحات بالغناء، ثم فنجان من الشاى الساخن. (٣) صواب نطق الاسم الأخير «**لام**» وليس «**لامب**» حيث إن الباء الأخيرة فيه صامتة. (٤) لم يكن **تشارلز لام** مجنونا، وإنما أخته **مارى** هى التى أصيبت بنوبة جنون اندفعت أثناءها لتطعن أمها بسكين فتجهز عليها وتجرح أباها. وقد عانى **لام** من جنونها هذا، ولكنه ظل يقوم على رعايتها بكل صبر ورفق بقية حياتها. وقد اشترك الاثنان فى وضع كتاب «**حكايات من شكسبير**».

وأنا يا سيدى، دائما، خادمكم المطيع.

ماهر شفيق فريد



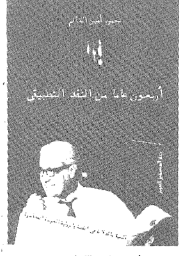
المكتبة العربية

شمس الدين موسى

معالم خريطة للرواية العربية

صدر مؤخراً كتاب هام للناقد الأدبى والمفكر الكبير «محمود أمين العالم» بعنوان «أربعون عاماً من النقد التطبيقى». ومن المعروف أن للأستاذ العالم إنجازه الكبير فى حقل النقد الأدبى، والذى ساير إنتاجنا الأدبى منذ أوائل الخمسينيات وحتى الآن. وتؤكد ذلك مختلف الدراسات النقدية الجامعية وغير الجامعية، والتي رجع أصحابها لكتابات محمود العالم، خاصة الكتاب الوثيقة الذى قدمه مع عبد العظيم أنيس بعنوان فى الثقافة المصرية، الذى صدر مع منتصف الخمسينيات.

وبالضرورة لابد أن نشير إلى أن «محمود العالم» يمثل واحداً بل رائداً من رواد المدرسة الواقعية فى الفكر والنقد، وهى المدرسة التى تضم سلامة موسى ومحمد مفيد الشوباشى، ومحمد مندور،



غلاف الكتاب

ويعدهم محمود العالم ولويس عوض، وعلى الراعى، وفؤاد دوارة، وفاروق عبد القادر، وسامى خشبة، وعبد الرحمن أبو عوف، وذلك هو ما جعله فى حالة اشتباك دائم مع التيارات الأخرى ورموزها فى

الحياة الأدبية والفكرية، امتداداً من معاركه الأدبية مع طه حسين، والعقاد، اللذين كانا يمثلان مرحلة فكرية وأدبية معينة تمتد ما بين ثورة ١٩١٩. وحتى ثورة ١٩٥٢، وحتى الحكيم والشرقاوى فى المعركة متعددة الأبعاد، التى دارت بينه وبين الشرقاوى فى منتصف الستينيات، وانضم إليها آخرون عند عرض مسرحية الفتى مهران على المسرح القومى. وباختصار شديد - محمود أمين العالم ليس بالكاتب الساكن الذى يرصد فى صمت، ويدون ملاحظاته داخل أعماله، بل هو واحد من الكتاب الذين يفجرون المعارك الأدبية والفكرية المتعددة، إثراء للحياة الثقافية عامة والأدبية خاصة، مع عدم التخلى فى أى مرحلة من المراحل عن معتقده الخاص، أو نظرته الاجتماعية للأدب بوصفه نتاجاً

اجتماعياً مع إيمان لا يتزعزع بفكرة الحرية من أقصى اليمين لأقصى اليسار.

وكتاب أربعون عاماً من النقد التطبيقى ينقسم إلى ثلاثة أقسام هى :

ـ مقدمات نظرية حول نظرية الرواية كما يراها محمود العالم، وتشمل نوعاً من التاريخ لفن الرواية.

ـ تطبيقات نقدية لأهم الأعمال التى صدرت فى الثمانينيات.

ـ تطبيقات نقدية لأعمال سبقت مرحلة الثمانينيات، ويشتمل على الدراسات القديمة التي كتبها الأستاذ العالم فى مراحل سابقة.

وإننى أعتبر أن الجزء النظرى فى كتاب «أربعون عاماً من النقد التطبيقى» يمثل أهم ما حواه الكتاب لما فيه من أفكار تحليلية وجمالية حول الرواية المصرية والعربية كفن أصبح له السبق على بقية الفنون التعبيرية. وتكاد تكون الروايات التى صدرت فى الأربعين سنة الأخيرة أكثر الأجناس الأدبية تعبيراً عن هذه المرحلة التاريخية بموضوعاتها ومضامينها ورؤاها الإنسانية المتنوعة. ويقرر العالم اتفاقاً مع مقولة الدكتور على الراعى ـ أن الرواية تمثل «الديوان الجديد للعرب».

«لقد أصبحت الرواية العربية بحق هى التاريخ الأدبى العمقى المتخيل داخل التاريخ الموضوعى العربى المعاصر. أصبحت على اختلاف مستوياتها وتوجهاتها ورؤاها وأبنيتها الزمنية الجمالية والدلالية الوعى الإبداعى الكاشف عن جوهر مفارقات هذا التاريخ العربى، وتناقضاته، وأزماته، وفواجعه، والتباساته سواء فى تضاريسه الحديثة الخارجية أو أعماقه الباطنية..»

فالعصر بالنسبة لنا عصر انكسار، وصفه بأنه عصر سيادة الفوضى والهيمنة الرأسمالية فى المجال السياسى والعسكرى والاقتصادى والاجتماعى وكل ذلك يسعى إلى الامتداد للمجال الثقافى وتنميطه وتطويعه لمصالحها الخاصة، كما تستشرى الاتجاهات العقلية المتزمتة المعادية للديمقراطية. ومن هنا يبرز دور رئيسى واستراتيجى للرواية بطبيعتها الزمنية والتاريخية والإنسانية، يختص بالتوعية والتنوير، وقبل كل ذلك المقاومة.

مفهوم زمنية الرواية

ويخلص الكاتب فى بحثه النظرى إلى وجود زمنية للرواية خاصة بها، وهو ما يعبر عن الطبيعة الزمنية للرواية، وذلك خلافًا لما عرف بزمن الرواية. والرواية فى رأيه فن زمنى يلتقى فى هذا مع فن الموسيقى، والموسيقى السيمفونية على الخصوص خلافا مع الفنون المكانية مثل الرسم والنحت.

وليس المقصود بزمنية الرواية هو ما يعرف بالزمن الخارجى الذى تصدر فيه الرواية أو تعبر عنه، بل المقصود بالزمنية هو زمن الرواية الباطنى المحايث، المتخيل الخاص، ويصل الكاتب أكثر فى تحديده للزمنية بأنها البنية التى تحدد إيقاع ومساحة حركتها، والاتجاهات المختلفة أو المتداخلة لهذه الحركة.. ويقول :

«تتشكل الزمنية بملامح أحداثها وطبيعة شخصياتها ومنطق العلاقات والقيم داخلها، ونسيج سردها اللغوى، ثم أخيراً بدلالتها النابعة من تشابك وتضافر ووحدة هذه العناصر جميعاً. ولهذا فالرواية زمنية مزدوجة هى أولاً الزمنية المتخيلة الكامنة فى بنيتها السردية. الدالة الموحدة، والثانية تتمثل فى تجليها فى لحظة زمنية حديثة واقعية محددة...»

وذلك بخلاف زمن قراءتها الذى لم يهتم به الكاتب، حيث القراءة تمتد بطول فترة خلود الفن، وهى بالتأكيد تختلف باختلاف العصور، والفرد الذى يقرؤها بحكم رؤيته الخاصة، والأنماط الفكرية التى ينطلق منها. وربما يظن القارئ أن العالم فى تحديده لتلك المفاهيم حول زمنية الرواية قد تجاوز رؤيته الاجتماعية فى التحليل والنقد بوصفه واحداً من نقاد الواقعية، الذين يرون عدم فصل الإبداع الأدبى عن المجتمع الذى ينتجه، لكن فى الواقع إن ذلك المفهوم لم يتعارض مع رأيه السابق الذى أورده باعتباره أن بنية الرواية لا تنشأ فى فراغ، وإنما هى ثمرة للبنية الواقعية السائدة الاجتماعية والحياتية «الثقافة على حد سواء».

وفى رأيه هى ثمرة بلغة التخييل لا بلغة الاستنساخ والانعكاس المباشر، فهى تعبير إبداعى صادر عن موقع وموقف وممارسة وخبرة حية فى قلب البنية الواقعية.

كيف ظهرت الرواية

ثمة علاقات وطيدة بين الأسطورة والتاريخ، وليست الأسطورة إلا المرحلة الأولى لمعرفة التاريخ، وليس التاريخ إلا التطور المعرفى الموضوعى للأسطورة، ويستدل الكاتب على ذلك الارتباط بأصل الكلمة فى اللغتين اللاتينية واليونانية.. كما هى فى العربية - الأسطورة - كما يستدل على ذلك أيضاً بالتقارب الشديد بين الملاحم والسير والحكايات الشعبية بين الشعوب المختلفة، كالإلياذة والأوديسة، والزير سالم، والسيرة الهلالية.. وسرعان ما يتوصل الكاتب إلى جهة ثانية. ومع التطور الطبيعى سرعان ما ينفصل التاريخ عن الأسطورة. والملحمة الشعبية بمثل ما ينفصل العلم عن الفلسفة، وأصبح للتاريخ أصوله وقوانينه الموضوعية بمثل ما أصبح للرواية وقوانينه الموضوعية... كذلك سرعان ما أصبح للرواية بنيتها الأساسية، والأدبية القائمة على الحكاية التى انفصلت عن الملحمة وقبلها الأسطورة ويمكننا تحديد ذلك بالآتى بحسب ما يرى الكاتب :

الفلسفة ← خرج منها العلم.

الأسطورة ← خرج منها التاريخ.

الملحمة ← خرج منها الرواية الحديثة.

وكما كان لتطور المعرفة التاريخية الجديدة أثره على تكوين إبداع البنية الروائية الجديدة، لذا استطاع الكاتب - العالم - أن يحدد مفهومه للرواية الحديثة بوصفها تشكيلا أدبيا سرديا له خصوصيته النابعة من بنية المجتمع الراسمالى، لا بما يتسم هذا المجتمع من بنية اقتصادية ومجتمعية وقومية فحسب، وإنما بما يتسم به كذلك من رؤية ثقافية جديدة، أبرز مظاهرها نضج الوعى العقلى العلمى الموضوعى على حساب الفكر الأسطورى العينى اللاعقلانى.

وبسبب الوعى الإبداعى الذى حققه الدوائى المعاصر فلقد تجاوزت الرواية عن كونها اللون الأدبى المعبر عن الطبقة الوسطى، ولم تعد أسيرة الطبقة الوسطى ومجتمعاتها البروجوازية، وجمالياتها وأيديلوجياتها... وتعددت رؤاها الاجتماعية، وتنوعت الهموم والتطلعات، فاقتحمت مساحة الفعل السياسى والاجتماعى للجماهير وهو ما أكسب الرواية زمنيتها وظهرت كأبرز الأجناس والأنواع الأدبية، وأقدرها على التعبير عن زمننا المعاصر...

منحنى الرواية العربية

ثم يورد الكاتب فصلاً أخذ الطابع التاريخى للرواية العربية المصرية على وجه العموم، حيث ربطها بنشأة البرجوازيات العربية والمصرية، التى تبلور وجودها وأبنيتها فى بلاد الشام ومصر، قبل البلدان العربية الأخرى، خلال القرن الثامن عشر، على خلاف ما شاع فى مختلف الدراسات السابقة عن تاريخ نشأة البروجوازية المصرية فى القرن التاسع عشر تأثراً بآراء المستشرقين، ويوضح الكاتب أن تلك الطبقة بدأت بشائر نموها قبل الحملة الفرنسية وخلال القرن الثامن عشر، وتجلى ذلك فى صدامها مع الأتراك والسيطرة العثمانية، واحتكاكها بالتدخلات الأجنبية الأوروبية، لكن سرعان ما تم احتواؤها داخل البنية الرأسمالية العالمية...

ويرصد الكاتب كل الآراء التى تواردت حول نشأة ظهور الرواية أو محاولة تقصى بذورها وأشكالها الجنينية. ويسلسلها كالآتى رغم عدم اتفاقه مع الآراء التى تبنت ذلك التسلسل:

١ - تخليص الإبريز للطهطاوى - البعض اعتبرها بداية للرواية رغم أنها رحلة.

٢ - علم الدين لعلى مبارك.

٣ - الساق على الساق - لأحمد فارس الشدياق.

٤ - حديث عيسى بن هشام للمويلحى.

٥ - ليالى سطيح لحافظ إبراهيم.

وتلك هى، المحاولات أو ماتسميه بذور الرواية فى مصر، وهو ما كان له ما يقابله فى الشام، حيث ظهر عدد من الأسماء فى نهاية القرن التاسع عشر، وبدايات القرن العشرين قدمت محاولات مماثلة حاولوا فيها تجاوز شكل المقامة التقليدى، ويحدد الكاتب تلك الأسماء كالآتى :

١ ـ سعيد البستانى.

٢ ـ سليم البستانى.

٣ ـ لبيبة هاشم.

٥ ـ زينب فواز.

٥ ـ جورجى زيدان ـ فى روايته التاريخية.

٦ ـ فرح أنطون ـ فى بداياته الفلسفية.

ثم تأتى المحاولات الأكثر نضجاً بعد ذلك على أيدى :

ـ محمد طاهر لاشين فى عذراء دنشواى.

ـ محمد حسين هيكل فى رواية زينب.

ثم تلاهم جيل ثورة ١٩١٩، الذى قدم أعمالا أكثر نضجاً على أيدى الحكيم، والمازنى، ومحمود تيمور، وطه حسين، والعقاد...

ثم يأتى جيل الرواية الذى أسماه الكاتب بالجيل الأنضج، الذى خلّص الرواية من محاولات البداءة والتجريب لإتقان ذلك الفن على أيدى جيل الحرب العالمية الثانية، عبد الحليم عبد الله، ونجيب محفوظ، وعبد الرحمن الشرقاوى.. إلخ عندما نضجت الظروف السياسية والاجتماعية كما يقول :

«ثم تأتى مرحلة الحرب العالمية الثانية وما بعدها، وتتخلق معها وبها أوضاع سياسية واقتصادية واجتماعية ثقافية جديدة، فيحتدم الصراع السياسى والوطنى والاجتماعى والطبقى فى مصر، وينعكس هذا فى اتجاهين أساسيين فى الخطاب الروائى الاتجاه الأول ـ هو اتجاه يغلب عليه النقد الأخلاقى والعاطفى والميلودرامى أسلوباً وأحداثاً، ودلالة، ويتمثل فى عبد الحليم عبد الله، ويوسف السباعى، وإحسان عبد القدوس. والاتجاه الثانى ـ يغلب عليه النقد الاجتماعى والصراع التاريخى، وتمثله أعمال عادل كامل ويحيى حقى، ونجيب محفوظ..»

ولعل الكاتب يكون بذلك قد رسم خريطة لكتاب الرواية، تتناسب بشكل مطلق مع التطورات الاجتماعية التى جرت على المجتمع بظروفه السياسية والاجتماعية، وكان تطور الرواية موازياً فى مساره مع تطور البنيات الاجتماعية، خاصة بنية الطبقة الوسطى.

الجانب التطبيقى فى الكتاب

والملاحظ أن ذلك الجانب قد استغرق مساحة كبيرة جداً من صفحات الكتاب، وهى المساحة التى سجل بها الكاتب متابعته الدءوب لعشرات الكتاب، وعشرات الروايات ومئات القصص لأدباء عرب ومصريين على اختلاف الأجيال، فكما يجد القارئ متابعة لكاتب مبدع مثل يوسف إدريس، أو فتحى غانم فى مصر، نجد أنه لم يهمل كاتباً عربياً آخر مثل حنامينه، أو غسان كنفانى، أو عبد الرحمن منيف. كما نجد أنه لم يهمل الأجيال الأحدث عمراً أمثال سماح سهيل إدريس، ومحمد المخزنجى مروراً بجيل الوسط أمثال صنع الله إبراهيم، وبهاء طاهر، وإسماعيل العدل، وحيدر حيدر، وغادة السمان... ومن هنا نرى أن الكتاب يقدم بانوراما عامة جداً للرواية المصرية والعربية، لم يقلل من قيمتها محاولة الكاتب نقد منهجه وأسلوبه فى الكتابة، حيث رأى أن كتابته مرت بمراحل مختلفة لم تكن متصلة ومتواصلة، بل أصابها الكثير من الانقطاع والتقطيع لأسباب لم يعلن عنها لكن القراء يعرفونها، حيث اهتمام العالم كمناضل فى صفوف اليسار بقضايا المجتمع على الوجه الأشمل عرضه لكثير من التوقف، والاعتقال، والهجرة بسبب آرائه، وهو ما جعل ذلك الانقطاع يحدث رغم إرادته فالانقطاع الزمنى تبعه انقطاع منهجى نسبى، جعل الكاتب الحر يعترف به، ويقدم نقداً ذاتياً عنه قبل أن يقدمه الآخرون، حيث جاء الانقطاع بآثاره السلبية على مستوى الممارسة النقدية بين مراحل نشاطه المختلفة كما يرى هو، وفى ذلك نرى الكثير من الموضوعية النابعة من روح العلم، لم تقلل أبداً من أهمية كتاب «أربعون عاماً من النقد التطبيقى» لكنه أراد أن يقدم فى كتابه خريطة موضوعية لمنحى تطور كتاباته النقدية، بمثل ما قدم خريطة للرواية المصرية والعربية. وفى كل الأحوال يظل ذلك الكتاب وثيقة هامة وموضوعية أمام دارسى ومتابعى ومحبى الرواية... الفن الأول فى العالم اليوم، وليس فى مصر وحدها.

فتحى عبد الله

وجودية النص فى ديوان بعض الوقت لدهشة صغيرة لـ. وليد منير

وليد منير أحد شعراء التجربة السبعينية فى مصر، وإن تميز مع عدد قليل من الشعراء بالخروج على صنمية النص، خاصة فى جانبيه اللغوى والمعرفى؛ هذه الصنمية التى تعكس موقفاً عدائياً من آليات الاستهلاك وتحويل النص إلى سلعة تبادلية فى مجتمع تابع ومغترب بالدرجة الأساس. ومن هنا هرب هؤلاء الشعراء من تشيؤ السوق إلى اكتشاف الجمالى فى الاقتصادى، فأسسوا شعرية ترى فى الاتصال بما سبق ميزة، وتجعل للانقطاع مبرراته التاريخية والجمالية التى لا يصنعها شاعر بمفرده وإنما هى حالة معرفية يساهم فى خلقها كثير من العناصر الثقافية وغير الثقافية.

وكان الدافع لدى الشاعر **وليد منير** للخروج من هذا التشيؤ إحساسه الوجودى الفاجع بالكوارث والإحساس بالعجز ومواجهة الموت، مما خفف من احتفائه باللغة وآليات صناعة المجاز وجعله قريباً من تجربته دون حواجز.

فى ديوان «بعض الوقت لدهشة صغيرة» تتحدد ثلاثة محاور شعرية: **المحور الأول** : والذى يعكس حالة روحية عالية تتجلى فى قلق الشاعر تجاه الأشياء والأشخاص، وشكه الفلسفى فى الموجودات والمشاعر معاً.

إنها نصوص تحقق وحدة المعرفة وتكشف عن تجربته الشخصية وتبين كيف تمثل تلك المعرفة حتى أصبحت جزءاً من نسيج رؤيته للحياة سواء فى النمط العقلى أو النمط العملى. وتستدعى هذه النصوص بالضرورة طريقة أداء خاصة قد لا تكون جديدة تمام الجدة وإنما تظل ملائمة للتجربة مثل قصائد: **الرمادىّ، طفل ، التيه، المصباح، مخلوقات، بعض الوقت لدهشة صغيرة**. ففى قصيدة «**طفل**» يكشف الشاعر عن مراحل نموه الإنسانى، وأصحاب الطريق بدءاً من «**بودلير**» فى ديوان «**أزهار الشر**» ثم دخوله فى التجربة

الصوفية ذات السمات الإنسانية الخالصة بعيداً عن إغواء اللغة وصوتياتها أو الهوس بالصورة، وإن اعتمدت الفعل السريالي في ترتيب المشهد الشعري بمكوناته المتعددة بدءاً من الأشياء المحسوسة ودفعها إلى منطقة أسطورية لتفتح عالماً شعرياً، يمثل الزمن اللامحدود فيه إطاراً للفعل غير المحدود أيضا. فقد بدأ التجربة بقوله:

«صعد الطفل كثيراً

ليجيل الطرف في أعماقة» صـ١١

فالصعود هنا إلى الداخل لسبر اغوار الذات صاحبة الطبقات المتعددة، فالطبقة الثانية (حط الرحال الطفل في ديوان بودلير «زهور الشر» واسترسل في متعته) ثم التعرف على الذات الكبرى من خلال أنثى إذ يقول:«قال الطفل للبنت التي يعشقها

ايتها البنت التي اعشقها

الواحد اثنان أنا اثنان وانت اثنان

لكن كلينا واحد» صـ ١٢

ثم يذكر أصدقاءه من «**شوبان**» و«**السهر وردي**» و«**جوبا**» ويرصد حالة الهروب والتخاذل وقبول الخديعة أمام المستثمرين والقادة والعلماء والساسة. ومن خلال هذه المجاهدات الصوفية الصعبة يولد الإنسان ويصير إنساناً كاملاً. إن هذا المعراج الشعري أشبه برحلة ادونيس في مدائن الغزالي وهجرة صلاح عبد الصبور من ذاته إلى ذاته، غير أن الشاعر قد قدمها بطريقة مختلفة.

وفي قصيدة «**التيه**» التي يرثي فيها الشاعر امه، تكشف الكلمات عن خواء الكون وعجز الإنسان أمام جبروت الموت ويستخدم الشاعر طريقتين في القصيدة؛ الأولى: الإفضاء وهي تناسب صاحب الكارثة الذي يحتاج إلى الكلام حتى لو لم يقل شيئاً محدداً مما يؤدي إلى تداخل عناصر كثيرة تكثف الإحساس بالفاجعة:

«ما من احد غيري كان يرى مد الشوف طيوراً

بيضاء تودع حريتها، ومياه

تكسر في فيضان الوقت

مراكب صيادين صغار وبقايا آنية تغفو في الرمل» صـ ٢٢

والطريقة الثانية وهي الحوار الذي يأخذ شكل حديث **النفرى** في المواقف. وقد جاء ليكون استراحة تأملية تلعب دوراً في وقف حالة الإفضاء وترتيبها.

(فاوقفني في الثوب

وقال: لماذا تصل المقطوع بمقطوع؟

قلت: لأني يارب اريد بقاء الذكرى في العين» صـ ٢٣

المحور الثاني: الذي يعكس حالة رومانسية واضحة من أول الرؤية حتى طريقة الكتابة. ففي الرؤية تتحرك الأشياء والكائنات من خلال علاقات بها قدر كبير من السيولة وعدم الصلابة، مما يجعل النص زاخراً بعناصر متوهمة وليست ملموسة، وإنما تمارس دورها من خلال الإيهام المتكرر.

ففي قصيدة «**دويندي**» تحدث المطابقة بين الشاعر والشاعر **لوركا** بما في ذلك من اضطراب أو تشكُك كأن الشعر هو المخلص من الكوارث أو هو المعادل الموضوعي لفجائعية العالم من خلال تيمة معرفية - (الدويندي) - لم يقترحها الشاعر وإنما تمثلها في كثير من الاستطرادات والشروح. وكذلك

قـصـيدة «البـحـيـرة» التى تورط عناصر الطبيعة فى علاقات إنسانية بدون مبرر قوى وإنما جاءت كأدوات ليقول الشاعر كلمته اتكاءً على تلك العناصر الطبيعية.

أما قصيدة «القفص» فإنها تعكس تجربة التآكل والنقصان واحتفال الطبيعة باليأس الإنسانى حيث يفقد الإنسان قدرته على أى فعل غير السكون والموت.

ففى البداية يقول:

«سنتان منذ أتى

إلى هذه الحديقة فى قيود الأسر

فاختلطت عليه الكائنات

رأى الحياة تضيق حتى أصبحت قفصا» صـ ٤٣

فهو يقرر أن الإنسان حيوان أسير فى حديقة الدنيا ويرصد حركته فيها:

«صبيا دوه قد خدعوه

وقالوا: سوف نسخر منه

ثم رموا عليه شباكهم

لم يدعه أحد إلى شرف النزال» صـ ٤٤

إنها تجربة مواجهة الإنسان لقوى الطبيعة؛ أى أنها رومانسية جديدة.

المحور الثالث: الذى يعكس حالة واقعية مباشرة دون الاعتماد على حالة روحية كبيرة أو حاله رومانسية فضفاضة. وإنما المواجهة مع الأشياء والأشخاص والتعرف عليها من خلال المدركات الصغيرة، ومن خلال المواقف الحياتية. وقد اعتمد الشاعر هنا البناء المحكم واللقطة المركبة، وجاءت نصوصه مكثفة حاملة لحالات شعرية جديدة دون استطرادات أو فيوضات لا يحتملها النص مثل: **شارع أخير، موت، الحانة، نزوة.**

ففى قصيدة **(موت)** منذ البداية يُدخلك فى الحالة الشعرية مباشرة، وهى حالة حياتية تتكرر يومياً وهى الإحساس بالمطاردة وكشف السرِّ. وقد استخدم الشاعر كل عناصر اللعبة بشكل واضح، من خلال الصراع بين السلطة والمعرفة؛ السلطه ممثلة فى المخبرين، والمعرفة ممثلة فى الشاعر، ليكشف لنا فى النهاية عن عجز الشاعر وعدم قدرته على الفعل.

فى الافتتاح يقول:

فتح المخبرون الثلاثة ادراج اياماه

فتشوا جيداً

وجدوا صورة ودواء وكراسة

ولفافة تبغ» صـ ٨٠

وأمام هذا الاجراء - التفتيش - لم يفعل الشاعر شيئاً سوى الاستسلام للموت:

والتقى حين مات بنرجسة فى كتاب يسوع).

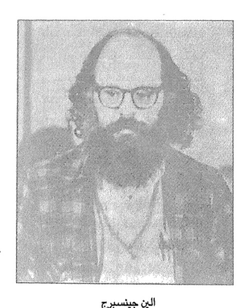
إن تجْربة **وليد منير** على درجة كبيرة من التميز رغم دخولها فى المشترك الشعرى خاصة مع بعض التجارب السابقة عليها مثل تجربة **أمل دنقل**. إنها شعرية هادئة لاتدعى تجاوزاً غير موجود، وإنما تقدم نمطاً يزاوج بين الخصوصية القائمة على الإحساس المأساوى ودمار العالم بطريقة شعرية نقية لم تلتفت إلى أحد عناصر الشعر فقط، كاللغه أو الصورة أو الايقاع، وإنما قدمت النص كحالة واحدة بكل عناصره المختلفة. مما حقق لها دوراً لافتاً وسط تجربة الحركة السبعينية فى مصر.

أحمد مرسى

ألين جينسبرج Allen Ginsberg

«التروبادور الهيبى»

ذات مرة، قال الشاعر جارى سنايدر Snyder مازحاً أنه ليس هناك جيل من «البيت» - فهو يتألف فقط من ثلاثة أو أربعة أشخاص، وأربعة أشخاص لا يشكّلون جيلاً. وكان يشير إلى مجموعة صغيرة من الأصدقاء فى نيويورك الذين كوّنوا المجموعة الأولى لكتاب البيت Beat، وكان، كما تؤكد آن تشارترز Ann Charters محقا - ففى البداية كانت المجموعة محدودة العدد.. فقد كوّن جينسبرج Ginsberg ولوسيان كار Carr، وكان كلاهما يدرسان فى جامعة كولومبيا فى ١٩٤٤ أو يطمحان



الين جينسبرج

إلى إيجاد «رؤية جديدة» فى الأدب، نُـويّة هذه المجموعة التى تضاعفت خلال فترة وجيزة لتشمل ويليام بوروز Bur-roughs وجاك كيرواك Keruac. وكان أربعتهم مولعين بالأدب ويعتبرون أنفسهم كتابا موعدين، فيما عدا لوسيان كار الذى كان، استنادا إلى مذكرات جينسبرج عن هذه الحقبة، لا يرضى بأقل من الكمال، ومن ثم لم يكن يعتقد أنه يستطيع أن يمارس الكتابة.

ربما كانت المجموعة الأصلية من الكتاب البيت فى نيويورك صغيرة، ولكن أعضاءها أضافوا إلى صفوفهم أعضاء جددا على نحو مطرد خلال السنوات

القليلة التالية. وفى البداية قام «بوروز» بتعريف الآخرين على هربرت هانك، أفّاق «تايمز سكوير» الذى علمهم كلمة «Beat»، وكان موردا للمخدرات. ثم استقل نيل كاسادى، وكان صديقا في دنفر لأحد أصدقاء جينسبرج فى «كولومبيا»، باص «جراى هاوند» إلى نيويورك سنة ١٩٤٦. وأصبح كاسادى Cassady صديق كيرواك وعاشق جينسبرج، وانضم إلى المجموعة. وفى ١٩٤٨، التقى كيرواك بروائى ناشئ فى نيويورك، جون كليلون هولمز، الذى ساعده فى اختيار اسم «جيل البيت» الوعى الجديد الذى كان كلاهما يستشعرانه فى البلد. وفى ١٩٤٩، كان جينسبرج نزيل معهد الطب النفسى بكولومبيا لفترة وجيزة، حيث التقى بكارل سولومون Solomon الذى كان يعالج بالصدمات الكهربية بمحض إرادته. وقد بدأ سولومون يكتب بعد خروجه من مستشفى الأمراض النفسية. وكان الصديق الذى أهدى إليه جينسبرج مجموعة «عواء» Howl، بعد ست سنوات، وأخيراء التقى جينسبرج فى حانة بجرينتش فيلدج فى ١٩٥٠، بجريجورى كورسو Corso، وكان فتى «خريج سجون» فى العشرين من عمره يرغب فى كتابة الشعر.

وشكّل هؤلاء الكتاب أسرة صداقة استمرت على مدى العمر برغم تشتتهم كمجموعة فى بداية الخمسينيات. ويقول المؤرخ الفريد كازين أن «البيتس» اوجدوا نوعا جديدا من المجتمع البوهيمى. وكانوا «أسرة من الأصداقاء» وجدت بقوة مثل اى أسرة فى أواصر محبتهم ومصالحهم المشتركة لمواجهة لامبالاة وعدوانية المجتمع الأكبر المحيط بهم.

يحكى كيرواك فى روايته «البلدة والمدينة» (١٩٥٠)، التى كتبها خلال السنوات من ١٩٤٦ إلى ١٩٤٨، عن بداية صداقته بجينسبرج وكار وبوروز وهانك Huncke، الذين ظهروا فى الرواية تحت أسماء مستعارة. وتقدم الرواية صورة حية لمناقشاتهم فى مقاهى تايمز سكوير، وتعرض واحدة من تجارب جينسبرج المبكرة لنشر «الرؤية الجديدة» فى وصف الشارع الثانى والأربعين. وكان جينسبرج قد كتب فى عامه الأول بكولومبيا إسكتشا عن «صالة العاب» فى التايمز سكوير، كان يتردد عليها الأفاقون ومدمنو المخدرات، وقد أطلق عليها اسم «البوركينو». وقد وصفها كما لو كانت تمثل رؤية نبوئية لما بعد تفجير ذرى.

وكان ولع جينسبرج بالتلوث الذرى ومرض الإشعاع من أعراض عصره، على اثر تفجير القنابل الذرية فى جنوب غربى الولايات المتحدة والمدن اليابانية فى الحرب العالمية الثانية. وقد جذب «مرض العصر» جينسبرج وأعضاء مجموعة البيت الأولى الآخرين نحو المخدرات، مثل الماريوانا والمورفين والهيروين والبنزدرين، التى شحنت كتاباتهم بالطاقة وأعطت كيرواك الإحساس بأنهم كانوا «جيلا من المُسْتَرقين».

ويقول جينسبرج أنهم كانوا يتطلعون فى تجاربهم مع المخدرات إلى «نوع ما من «انفتاح الذهن»

يتجاوز عقلانية العلم التى أفضت إلى القنابل الذرية. ويقول **جون سيلون هولمز** «كان عبء جيلى هو معرفة أن شيئا عقلانيا تسبب فى كل هذا «الإحساس أن شيئا قد فلت من السيطرة عليه فى عالمنا على نحو مخيف وخطير - دوامة الموت هذه.. معسكرات الاعتقال التى ثبت أنها كانت جد حقيقية، وأنه لم يتمكن أى شيء رشيد أن يضع نهاية لها.. القنابل أصبحت أكبر، لكن السياسات ظلت كما هى. لقد كان عبء جيلى أن يحمل هذا فى خذلان مطلق - الموت الجماعى، والمغالاة فى القتل - ومع ذلك يسعى إلى الحب تحت الأرض حيث تختبئ جميع الأشياء الحية إ ذا كانت تريد أن تبقى على قيد الحياة فى عصرنا».

ويعتقد **تيد مورجان**، كاتب السيرة الذاتية **لويليام بوروز**، أن بحث «البيتس» عن هوية خارج مجتمع تقليدى جعل الكثير منهم يشعرون بالألفة فى «مجتمع الخارجين على القانون». وقد شرح **بوروز** كيف كان يزور «الروشتات» الطبية المسروقة الخاصة بصرف مخدرات وكيف كان ينشل السكارى فى «أنفاق» نيويورك ليحصل على النقود التى كان يحتاجها لتلبية إدمانه للمورفين. وقد أودع **كيرواك** السجن كشاهد أساسى لمساعدة **لوسيان كار** فى التخلص من الدليل بعد أن طعن **كار** «**دافيد كاميرر**»، أحد أعضاء المجموعة المبكرة المحيطة بجامعة كولومبيا، طعنه قاتلة. وقد طرد **جينسبرج** من الجامعة وأمضى بعض الوقت فى عنبر الأمراض النفسية بأحد المستشفيات المسيحية بعد أن سمح **لهربرت هانك** بأن يخزن بضائع مسروقة فى شقته.

وتقول **آن تشارترز** أن كتاب نيويورك «البيت» كانوا مجموعة جامحة خبرت الحياة على هوامش المجتمع خبرة ذاتية. ويدفع أنفسهم بمختلف المخدرات إلى الحافة العاطفية وما بعدها، أبدع **بوروز، وجينسبرج، وكيرواك** أعمالا رؤيوية فى الرواية والشعر، عنيت بالترجمة الذاتية (أوتوجرافية)، غير مسبوقة فى الأدب الأمريكى.

وقد أصبحوا الناطقين باسم الأشخاص الذين نبذهم مجتمع التقاليد السائدة، سواء كانوا مدمنى مخدرات، أو شواذ، أو مضطربين عاطفيا أو مرضى عقليين. ولا غرو، أن أول مجلة أدبية تبنت كتابة رعيل «البيتس» الأول، كان اسمها «نوروتيكا» Neurotica. وقد صدر العدد الأول من المجلة فى ١٩٤٨، وتوقفت عن الصدور بعد عددها التاسع فى ١٩٥١.

وقد حددت المجلة الغرض من إصدارها بـ «تنفيذ إدراك الناس أنهم يعيشون فى ثقافة عصابية وأنها تحولهم إلى عصابيين».

ونشرت «نوروتيكا» قصائد **جينسبرج** المبكرة، ومقالات **لهولمز وسولومون**، ومقالات وقصائد وترجمات **لمار شال ماكسلوهان، ولورانس داريل، وكينيث باتشن، وليونارد بيرنستين، ومالكولم كولى، واناتول بروپارد**. وقد عنيت المجلة، إلى جانب ذلك، بشن هجمات ساخرة شديدة على الفكر السائد الأمريكى، ومن بينها تحليل لاذع **لجيرشون لجمان**، رئيس التحرير المشارك، الذى شرح فى مقالاته التأثيرات الاجتماعية والسيكولوجية الأعمق لشيوع العنف فى الكتب الرائجة، وكتب الجريمة البوليسية وروايات

تقاليد «الوسترن» Western، الغرب الأمريكى، وكتب الكارتون.

وتعكس محتويات صحيفة نيويورك تايمز، عدد الأحد ١٦ نوفمبر ١٩٥٢، التى نشرت مقالة هولمز «هذا هو جيل البيت»، مزاج أمريكا فى تلك الأيام. فمزاج التفاؤل السائد والشعور بالرضا عن الذات فى ظل الانتعاش الاقتصادى خلال السنوات الأولى للحرب الكورية، قد قوضهما الخوف من المد الشيوعى خلال الحرب الباردة.

وبعد نجاح رواية كيرواك «على الطريق»، كتب **هولمز** مقالة ثانية أكثر تركيزا بعنوان «فلسفة جيل البيت»، نشرتها مجلة Esquire فى فبراير ١٩٥٨. وفى ذلك الوقت، كانت القوات الأمريكية قد فشلت فى إحراز نصر قاطع فى كوريا، ولم تكن ثقة البلد قوية بالقدر الذى كانت عليه فى ١٩٥٢. وقد أصبح **جيمس دين وإلفيس بريسلى** معبودين فى الثقافة الشعبية، وقد لاحظ **هولمز** فى ارتياح أنهما كانا فيما يبدو يمثلان التغيرات الاجتماعية الهامة. لم يعد فى وسع أمريكا أن تكنس بسهولة غبارها من تحت السجادة، برغم أن القوى المحافظة كانت لا تزال تسيطر على البلد. والنقاد الذين أرادوا الإبقاء على الوضع القائم لاحظوا بانزعاج أن «الانحراف والتجاوز واللامسئولية الاجتماعية» بين الشباب أكثر منها فى أى جيل شهدته السنوات الأخيرة، ويقل بينهم الاهتمام بالسياسة والنشاط المجتمعى والعقائد الدينية الأرثوذكسية.

وفى رده على النقاد، أيد **هولمز** تأكيد **كيرواك** أن «جيل البيت» هو أساسا جيل متدين). وأصر على أن كتبا مثل «على الطريق» كانت بشائر التغيير اللازم لأنها عرت النفاق الاجتماعى. وقال **هولمز** «إن الشىء الذى ميز شخصيات رواية «على الطريق» عن مجرمى الأحياء الفقيرة الصغار والبوهيميين محطمى - الأيقونة الذين شكلوا المادة الخام فى كثير من الأعمال الروائية الأمريكية الحديثة - والشىء الذى جعلهم «بيتا» beat - كان .. إصرار **كيرواك** أنهم فى الحقيقة كانوا يبحثون عن شىء، وأن الهدف المحدد لبحثهم كان روحيا. فإذا بدا أنهم يتخطون معظم الحدود، القانونية والأخلاقية، فقد فعلوا ذلك فقط على أمل إيجاد معتقد على الجانب الآخر».

وقد جادل **هولمز** من أجل قبول جيل البيت لأنه كان إفراز عالم ما بعد الحرب ، وليس شيئا غريبا على الثقافة الأمريكية. «إنه أول جيل فى التاريخ الأمريكى نشأ فى ظل اعتبار التدريب العسكرى فى زمن السلم من حقائق الحياة المقبولة بالكامل.. وهو أيضا أول جيل نشأ منذ أن أصبحت إمكانية تدمير العالم النووى هى الإجابة الأخيرة على جميع الأسئلة».

وبرغم أن **هولمز** حث قراء رواية **كيرواك** «على الطريق» على أن يحتفوا بها احتفاء بالإنجاز الذى مثلته، لأنها تجاوزت «التهكم والبلادة التى تصاحب نهاية المُثل. لم تكن «على الطريق»، التى صدرت فى ١٩٥٧، أول رواية «بيت» - فقد سبقتها رواية Go **لهولمز** نفسه (١٩٥٢)، ورواية «مدمن المخدرات» **لويليام بوروز** (١٩٥٣) - لكنها كانت الرواية التى يربط معظم الناس بينها وبين «حركة البيت الأدبية» عندما بزغت كجزء من الحياة

الثقافية الأمريكية في أواخر الخمسينيات.

وبرغم الدور الرائد الذي لعبه **جاك كيرواك** في تاريخ الحركة، وبرغم أنه كتب في الشعر والنثر، إلا أنه لا يعرف إلا كناثر مبدع أساسا. وحيث أنني خططت عند إعداد هذه الدراسة لكي تكون جزءا من مشروع كتاب عن «الشعر الأمريكي الحداثي»، نشرت منه أجزاء أخرى متفرقة على صفحات «إبداع»، سأكتفي، في هذا الصدد بتقديم الشاعر **ألين جينسبرج**، قطب حركة البيت الآخر، في الشعر، الذي لا يزال صوته يدوي بين الشعراء المعاصرين.

ألين جينسبرج Allen Ginsberg

ولد **ألين جينسبرج** يوم ٧ يونيه سنة ١٩٢٦، في مدينة نيويورك، بولاية نيوجيرسي. وكان أبوه **لويس جينسبرج**، مدرس ثانوي وشاعر. وكانت أمه، **نعومي جينسبرج**، عضوا بالحزب الشيوعي خلال سنوات الكساد. وقد عانت من سلسلة من أزمات الانهيار العصبي. وعندما بدأ ألين يدرس في جامعة كولومبيا في ١٩٤٣، بمنحة من «رابطة الشباب المسيحية» YMCA، كان يفكر في أن يصبح محاميا عن العمال. وفي سنواته الأولى في الجامعة كان محررا لمجلة ساخرة أدبية باسم «The Gester»، (المهرج)، وقد حصل على جائزة «وود بري» للشعر في ١٩٤٧. كما أوقف عن الدراسة في الجامعة مرتين، مرة لكتابة عبارة «باتلر بلا خصيتين»، وكان يشير إلى رئيس جامعة كولومبيا **نيكولاس موراي باتلر**، على نوافذ شباك غرفته القذرة بالسكن الجامعي، ولأنه سمح **لكيرواك** بأن ينام ليلة في غرفته، والمرة الأخرى لاشتراكه كمساعد في جريمة سرقة بعد أن خبأ **هربرت هانك** بضائع مسروقة في شقته.

ويعتقد **باري مايلز** - مؤلف كتاب «جينسبرج: سيرة ذاتية»، ٥٨٨ صفحة، الناشر: سيمون أند شوستر، نيويورك، ١٩٨٩ - أن مفتاح حياة **ألين جينسبرج** المتفردة يكمن، بالتأكيد، في موقفه تجاه الجنون الذي فرضته عليه ظروف الطفولة. فقد كان والده، **لويس**، شاعرا غنائيا محترما ورجلا عاقلا. لكن أمه، نعومي، كانت كما وصفها ابنها بالضبط في قصيدته اللافحة «قاديش»: دافئة المشاعر، محبة، مريضة بالبارانويا، لا يمكن احتمالها، تؤمن بالعري بصورة عصابية، تساق من حين إلى آخر إلى مصحات الأمراض العقلية، تعالج بالتحليل النفسي، أجريت لها جراحة في فصوص المخ، لا حيلة لها. ولكي يكسب ثقة والده، كان على **جسنيبرج** أن يتصرف بطريقة تنم عن رجاحة العقل، وكان من السهل عليه أن يفعل ذلك، لأنه كان عاقلا ومعافى مثل والده. وحتى يكسب ثقة أمه، كان عليه أن يسهم في تخيلاتها الوهمية. وقد فعل ذلك أيضا. ولم يكن الأمر أكثر من تعلم طفل كيف يحصل على ما يحتاجه. وقد عود **جينسبرج** نفسه على أن يعيش في عالم العاقلين وعالم الجنون في الوقت نفسه.

وكان طموحه المبدئي، عندما التحق بالجامعة في ١٩٤٣، أن يصبح مثل محام عمالي كان مرموقا في ذلك الوقت، إرضاء لمُثل أبيه الاشتراكية والليبرالية. ولكن سرعان ما سقط عليه، كما كتب فيما بعد في قصيدة «قاديش»، انهيار جبليّ

أخلاقى، جبال من «الشذوذ الجنسى» وانغمس فى العالم السفلى للطلبة الذى عاش عدة عقود نصف مثقف ونصف مجرم وأكثر من نصف مجنون. وكان رفقاؤه يتعصبون للأدب «المنحط»، الأفنجارد، والمورفين، والبنزدرين، والجرائم الصغيرة، وقد اكتظت شقته بالسلع المسروقة. وشغلت مطبخه ماكينة لف سجائر ضخمة، كانت تستخدم فى حشو السجائر بالمخدرات.

وذات يوم، وجد **جينسبرج** نفسه يلوذ بالفرار مع أصدقاء من سيارة مسروقة انقلبت بهم أثناء مطاردة الشرطة لهم. وكان **ليونيل تريلينج**، وأساتذة بكولومبيا آخرون، يضطرون إلى تعبئة الجهود لمنعه من دخول السجن. وقد انتهى الأمر بعدد مذهل من أصدقائه، وبصفة خاصة صديقات أصدقائه، بقتل أنفسهم. وقد خاض ثلاثة من دائرته تجربة قتل شخص ما آخر.

ومع ذلك، لم يغرق **جينسبرج** نفسه، منذ سنوات الجامعة حتى الآن، فى هوة الإدمان أو ممارسة السرقة أو العنف أو الانتحار، أو القتل أو الاضطراب. وفى السنوات التى ربما كان فيها معرضا لغوايات النهاية المبهرة، عندما كان فى سن لا تسمح بالتسلح بالخبرة أو عندما كان دائما ضحية السقوط فى شرك عشق رجال طائشين لم يبادلوه فى الغالب عواطفه، كان الوحيد تقريبا بين شلته الذى شغل وظائف فى مجالات مثل بحوث السوق. وقد عمل بوكالة أسوسييتيد برس على ماكينة الاستنساخ. وقضى سبعة أشهر فى مصحة نفسية، كجزء من حيلة قانونية دبرها البروفسور **تريلينج** لإبعاده عن قضبان السجن. لكن **جينسبرج** لم يكن حتى مجنونا، ناهيك عن كونه مجرما. إنما كان فقط يختار أصدقاءه وعشاقه من بين أشخاص كانوا مجانين ومجرمين، وقرر أن يحكم عليهم بطريقة مرضية، ووله بهم ولهاً لا حدود له. كما عاش مع هذيان أمه حول موسولينى وروزفلت وأسلاك فى رأسها وفسره على نحو متعاطف، وكان مجنونا بحبها، كما قال والده.

ويعتبر **بول برمان**، وهو ناقد وأسهم فى أنثولوجيا عن شعر **الين جينسبرج**، الطفرات الغريبة التى كان **جينسبرج** يتنقل بها فيما بين سلامة العقل والجنون، مسئولة عن سمات أفضل شعره المميزة. ويرى **بارى مايلز**، مؤلف السيرة الذاتية **لجينسبرج**، أن قصائده الأولى، التى اتبع فيها درب أبيه التقليدى، لم تكن ناجحة تماما. ولكنه فيما بعد، صاغ أسلوبا حول غرائبه - أسلوبا فخما فيما أسماه ضربا من «النفس المفتوح» لأسطر طويلة فى بعض الأحيان، مثل **والت ويتمان**، ولكن الأصوات الفردية فى هذا الأسلوب كانت أبعد ما تكون عن الفخامة. فقد كان كئيبا إلى درجة تثير الشفقة. ويقول بيرمان أن التضاد بين الفخامة وتكلف الفخامة، بين الصوت الخفيض المتوسل الذى يعلو فى بعض الأحيان من أسطو كاسحة ضخمة، وبين نقيق الساكسفون حيث كان ينبغى أن توجد الميلودى، هذا التنافر قد عبّر خير تعبير.

وكان الأثر فاجعا، وفكها. لأن **جينسبرج**، فى أفضل قصائده، كان دائما كاتبا فكها بدرجة فائقة، مهما كانت موضوعاته بشعة أو مؤلمة. وقد استقبل جمهور المستمعين قراءاته الأولى لقصيدة «عواء»، فى

بيركلى بكاليفورنيا، بالصياح «أخرج» فيما بين السطور، وبصيحات الاستنكار كلما أشار إلى «مولوخ».

وقد أدى حماس **جينسبرج** لرفاقه الضعفاء والخطرين أدى به **وبجاك كيرواك**، إلى إنشاء ميثولوجية لتصاحب الأسلوب. واخترع سماء بأنجم جديدة، على حدّ قول **روبرت دانكان**. وقد تطور الاختراع على مراحل. وفى السنوات السرية المبكرة ارتأى السعى إلى الحكمة ، على غرار **رامبو**، من خلال كل أنواع التجارب المثيرة للرعب، وفيما بعد، أكد أنه قد عثر على الحكمة المنشودة، ورفع زملاءه «الهيبِّيين» إلى مصاف عباقرة الأدب، بمن فيهم: **ويليام بوروز** والكتاب الحقيقيون الآخرون، وأيضا الكتاب «الهيبيون» غير الموهوبين، والكتاب الذين كانوا لا يزالون هامشيين.

وكان رد فعل الكتاب الآخرين الذين لم يسبغ عليهم عباءة العبقرية عنيفا وقاسيا، فاتهموه بالعته، وترويج نفسه كشاعر. ولكنه، فى الحقيقة لم يكن يروج لنفسه بقدر ما كان ينفس عن حماسه لأصدقائه. وقد وقع جينسبرج بالصدفة، فى أثناء حملته المشحونة بالعاطفة بالنيابة عن رفاقه، على مرحلة أخرى من الميثولوجيا، فى بداية ١٩٥٨.

لقد أصبح «العباقرة ذوو رءوس الملائكة» مشروعا لنشر «نعيم الحب» بين الجيل الأصغر سنا. وبطبيعة الحال، حققت هذه الفكرة، وهى أبعد أفكار **جينسبرج** احتمالا، نجاحا على مستوى العالم. واكتشف الشاعر، أن الصوفية فى الأساس، وحب التلقائية، و«الألعاب النارية الجنسية فى احتفالات الرابع من يوليو»، (حسب عبارة سول بيلو)، والاعتقاد بأن المجانين يتمتعون ببصيرة نافذة وأن العقلاء عميان، والخوف المرضى من وكالة المخابرات المركزية (سى آى. إيه)، المؤامرات التى تبين وجودها فيما بعد، وعبادة النشوة والرحلات الطويلة بالسيارة - وباختصار، كل الأشياء التى جهد **جينسبرج** للتعبير عنها، باستثناء الاكتئاب الآسر والوعى بالذات الكوميدى - أصبحت فجأة مفتاح التاريخ.

وتحلق الأتباع حول الطلائع، واتسعت دائرة الأصدقاء لتضم الأحياء. وظهرت «يوطوبية سياسية». وظل عدد الأتباع يتزايد، حتى أجرى **جينسبرج**، فى نزوة طارئة، مكالمة تليفونية للبيت الأبيض، ليشرح آراءه حول حرب فيتنام، وقد تلقى المكالمة **هنرى كيسنجر**.

ولنا عودة قريبة لاستكمال ما بدأناه.

ناجح جغام

ابن عربى فى كتابة الغربة:

«وطُول مُقام المرء فى الحىّ مُخلقٍ
لديباجَتَيْه فاغتَرِبْ تَتَجَدَّدِ»
(أبو تمام)

إن الصمت الذى يلقاه الأدب العربى - وخاصة المغاربى - المكتوب بالفرنسية من طرف النقاد العرب يبعث إلى الكثير من التساؤلات عن كيفية الكتابة بلغة أخرى وعن علاقتها بالثقافة العربية ومدى انتمائها إليها، وعن مشاركتها وتأثيرها فى الحياة الأدبية والحضارية. لقد نسيت لغتنا العربية أو تناست أن تتضمن دراسة هذا الميدان، فهل هذا يعنى رفضا لوجود هذا الأدب ورميا به فى متاهات اللامبالاة والتعالى؟ هذا يدل على أننا أمام ظاهرة تحرك حساسة فى ذواتنا العربية، ويؤكد لبسا يهز عصبيتنا الراسخة. فلم لا نقف إذا عند مكمن اللبس عسى أن نلمح ما تفيده حقيقة هذا الأدب المتغرب؟

دراستنا هنا ستتناول رواية الكاتب التونسى **عبدالوهاب المؤدب** «فنطاسيا»(١)، وستحاول اقتفاء أثر الشيخ الأكبر **محيى الدين بن عربى** فيها. ووقوفنا أمام وجود أثر عربى إسلامى كبير فى رواية بالفرنسية يجعلنا وسط الإشكالية التى بسطناها، وربما يضيف إليها تعقيدا: كيف الحديث عن تضمن نص بلغة غير عربية لمرجع عربى إسلامى معين؟

مرجع الخلق:

إن حضور **ابن عربى** فى كتاب «فنطاسيا» يبرز منذ الفصل الأول كمؤسس أساسى لحركة الكتابة. بداية الرواية هى بداية الخلق باعتبارها كتابة وإعادة كتابة. فكرة الخلق الجديد تقود النص فى رسم ظهور وجوده تبعا لحقيقة الشىء، فى خلقه وتعلق وجوده بأمر التكوين: «كن»، والشىء يتجلى مارا من حضرة إلى حضرة وجود أخرى فى حركة أزلية تبقى بين الغياب والظهور. هكذا تؤكد الكتابة منذ انطلاقها على حقيقتها تعبيرا عن قوة الخيال - أو الفنطاسيا، حسب تعبير الكندى(٢) - وقدرة عين القلب على مشاهدة التقليب الذى يلبس مرور الخلق من وجود إلى آخر فى أبد البقاء(٣). نحن هنا أمام بعض الملامح لحضور **ابن عربى** مفكرا تتأصل من خلاله رواية **المؤدب**. لكن من الأجدر أن نبدأ برصد وجود ابن عربى باعتباره شخصيةحية فى فضاء الكتابة.

تبرز حياة الشيخ الأكبر عبر تذكير بمحطاتها الرئيسية؛ وقبل المراجعة علينا أن نلاحظ أنه يرد مباشرة بعد استشهاد كثيرا ما يذكر على كدي النص، أمراً بالغربة: «كُن غريباً بين الغُرباء» (ص ٥٥). والغربة هنا تبدو بمعنى مختلف عن معنى البعد وفراق الوطن: الغربة تشمل الحياة الإنسانية بأكملها، هي الوجود وتجربة الذات في بحثها عن الحقيقة، حقيقتها: «كن غريبا بين الغرباء الحياة في هذا العالم غربة ترمي بكم في التيه» (ص ٥٥)؛ مباشرة بعد هذا الأمر وهذا التعريف تكتب مراحل حياة الشيخ الأكبر وكأنها أحسن مثال على ماسبق ذكره، فهي غربة كبرى و تجوال متواصل، تيه.وسياحة مستمرة محطاتها لقاءات قصوى، وآثار ترفع الذات إلى أعلى مراتب الوجود.

كيف يعرف ابن عربي السياحة؟

«والسياحة هي الشيء في الأرض للاعتبار برؤية آثار القرون الماضية ومن هلك من الامم السالفة»(٤). «والسياحة الجولان في الأرض على طريق الاعتبار والقربة إلى الله لما في الأنس بالخلق من الوحشة [...] وإن كان ذلك أنسا في الظاهر فهو استيحاش في الباطن، من حيث لا يشعر طالب السياحة السايحة أنه ما دعاه إلى ذلك إلا الوحشة، بعد وقوفه على ما تنتج له السياحة، وذلك أن الله خلق الإنسان الذى هو آدم وكل خليقة على صورته، نفى عنه المماثلة فقال أنه ليس كمثله شيء وسرت هذه الحقيقة في الإنسان فإذا جنح إلي الله وتاب استشرفت نفسه على هذه المرتبة، أعنى نفى المثيلة،فلما رأى أمثاله من الناس غار أن يكون له مثل كما غار الحق أن يكون من ينسب إليه الألوهية غيره، فاستوحش من المخلوقين وطلب الانفراد بذاته من أمثاله حتى لا يبقى له أنس إلا بذاته وحده ولا يرى له مثلا»(٥).

السايحة إذا هي عبور الأرض بعيدا عن المسالك الظاهرة والارتباطات الخارجية؛ هي نشاط العارفين من أهل الله الأولياء(٦) نشاط يجعلهم يتحركون للوقوف عند مظاهر الذات الجلية وآيات الوجود والآثار المخفية هذا المعنى للسياحة هو بالضبط الذى تعنيه أسفار ابن عربي كما يرويها كتاب المؤدب: غربة الشيخ الأكبر هي «بحيث روحي مسجل في الطريق» («فنطاسيا»، ص ٥٥)؛ وطريق ابن عربي أنارته درجات واضحة في سلم العلو نحو تحقيق الذات: في فاس، يتحقق من صفته كخاتم الأولياء ووارث الأنبياء، ويعيش معراجه لاحقا بأرض النور؛ في بجاية، يرى نفسه معانقا النجوم وجميع حروف الأبجدية؛ في تونس؛ يظهر له الخضر صاحب موسى ماشيا على الماء؛ وفي تونس دائما، ترعد صيحته وهو يدخل «أرض الحقيقة» وتبان له «أرض الله الواسعة»، دعوة متجددة للسفر تفرض تعريفا آخر للأرض ولعبورها. إنها أرض الغربة والسياحة، أرض الوحي المتواصل والخلق الجديد، أين يكون الحضور أبدا كمع الحضرة الكلية: «ولما دخلت هذا المنزل [منزل الأرض الواسعة] وأنا بتونس وقعت مني صيحة ما لي بها علم أنها وقعت مني، غير أنه ما بقى أحد ممن سمعها إلا سقط مغشيا عليه»(٧). ولهذه الأرض البقاء، ها هي الأرض التي تقبل التبديل، ولهذا جعلها مسكن عباده ومحل عبادته. والعبد لا يزال عبدا أبدا فلا يزال في هذه الأرض أبدا، وهي أرض معنوية معقولة غير محسوسة وإن ظهرت في الحس فكظهور تجلي الحق في

الصـــور وتجلى المعـــانى فى المحسوسات . ولا تظهر المعانى فى الصور الحسية إلا لقصور بعض النفـوس عن إدارك مـا ليس بمادة، فإذا كان متضلعا من المعرفة بالله لم ير المعـانى فى مـواد ولا رأى المواد فى غير نفسها فأدرك كل شىء فى شيئيته وهذا هو الإدراك الذى يعول عليه»[8]. هكذا يعرف **ابن عربى** هذه الأرض التى قضى حياته فى عبـورها، أرض هى مـأوى الذات العارفة الساعية نحو جملتها: إنها مساحة القراءة التى يتجلى فيها كل شىء أيه.

وتتـواصل رحلة **ابن عـربى** شرقا استجابة لأمر الالتحاق ببلاد الرسـول بعد زيارتلضفـاف النيل يصل إلى مكة، حيث يلتـقى بنظام **«عين شـمس»**، «من العـابدات العـالمات الزاهدات شـيـخـة الحـرمين»[9]. وفى دمـشق، يدرس مصحوبا **بيحيى** صاحب عيسى وفى قـونيـا، يراجع الفكر الإغريقى والمسيحى والوثنى.

هذا مـا تذكـر به رواية **المؤدب** من سياحة الشيخ الأكبر. لكن هذه الرحلة تتواصل فى مخيلة الكتابة وكأنها تبرهن على لانهائية السياحة الروحـيـة مـهـمـا توقـفت سـيـاحـة الجسـد: «وكـان يمكن لسـفـر **ابن عـربى** أن يتـواصل، انطلاقـا من المرسية، إلى ما وراء اصفهان [...]، حـيث كـان ممكنا حـسب قـانون الضيافة إثبات المبدأ الذى يدعوك أن كن هيولى فى نفسك لصور جميع المعـتـقـدات» (ص ٦٥). بهـذا الاسـتـشـهـاد بكتـاب «فصـوص الحكم»[10]، يبو المعنى الأخير لحياة **ابن عربى** وأعماله: الحقيقة لا تقال ولا يمكن لمعتقد واحد الإلمام بهـا. هكذا تبرز نتيجة سياحة الشيخ ببعديها الجسدى والروحى، سياحة تفتح أبواب البـرزخ، عـالم الخـيـال الذى تجمع فيه المعتقدات وتتساوى فى بحثـهـا عن الحق. وهذا مـا أدى **بعـبـد الوهاب المؤدب** أن يسيح بفكره بين فلسـفـة البـيـين/ ياتغ الطـاويـة، والإسم الأعـلى الـذى لا ينطبق فى اليـهـودية، وكـثـيـر كـمن التجارب المختلفة الأخرى الراغبة فى رسم حدود الذات الكلية.

السياحة وتاسيس الذات:

إن الذى يجب إدراكه والاستفادة به من هذا العـرض هو بالضـبط مـا يتجاوز شخص **ابن عربى**، أى هو مـا يفيد التجربة الذاتية كما تبرزها كتابة «فنطاسيا» عبر المحاور الثلاثة التى تنير مسيرة الرواى: سـيـاحـة هى حركة مستمرة واختبار النفس واختراق للمكان والزمان، هى عبور متـواصل لأرض الله الواسـعـة التى تسير على ألواحها الذات الخلاقة بحثـا عن أسـرار حـقـيـقـتـهـا وآثار وجودهاك وبهذه السياحة فى أرض الله الواسـعـة يكون الاعـتـلاء إلى الحـال الأعلى إلى مـا وراء اخـتـلاف الصـور، بعـيـدا عن الارتبـاطات الأرضية والعلاقات السطحية.

ولكن مـا أهمـيـة هذا الحضـور الأكبر القديم فى الكتابة الحديثة ؟ كـسف يخـدم النص؟ ومـا عـلاقـتـه بسـيـرة الرواى فى «فنطاسـيـا»؟ إن هذا الحـضـور الراسخ الظاهر فى جـأمسع فـصـور الرواية يدعـو إلى درسـه بالمقـارنة بينه وبني حـضـور شـخـصـيـات أخـرى فى النص، وخـاصـة شـخـصـيـة الأب، وهى الوحيدة التى تبدو كأنها لا تظهر إلا لتـخـتـفى. بضـع صـفـحـات ترسم أشكال الأشتبـاك بين الراوى وأبيـه، اشتباك تضفى على **عقدة أوديب** - كمـا أبرزها علم التحليل النفسى - معنى مـعـروفـا، إذ تعكس العـلاقـة العائلية حين يظهر الآبن معلما أباه، هذا الذى يزوره على أرض «الغـربة الإدارية»، لقاء حقيقته فراق. حديث الأب يظهره قابعا لا يزال رغم العمر

فى عقدة أوديب، عاجزا عن الانعتاق من «سبات الأمومة الشتوى»: «هذا ما كنت احاول أن أعلمه إياه، بينما كان يوضح علاقته بالجنس الآخر من خلال الاختيار المستحيل بين زوجته وامه» (ص ١٠٣). ويتراجع الأب فى جنون الطفولة الدائمة، ويغيب عن أفق الكتابة فى قرب الوقت نفسه الذى تظهر فيه أسماء أجداد «كشجرة جذورها تتغذى من التراب الذى بنى قرب ابيت الجليل» (ص ١٠٤).

إن غياب صورة الأب من سيرة الذات التى تصورها«فنطاسيا» تجعلنا نبحث عن معوض لها، عن حضور يقتفى اثره الراوى كمثال يسمح باعتدال شخصيته مسيرته الذاتية. ولابد لنا من اعتبار **ابن عربى** أبا روحيا خاصة أن التطابق واضح بين سيرة الراوى وسيرة الشيخ الأكبر الذى ترك؛ البيت والعائلة وهو بعد شاب (ص ٥٥).

بإمكاننا إذا أن نعتبر مشاركة **ابن عربى** فى كتابة **المؤدب** رسما لمثل الأنا بالنسبة لراوى؛ إنه المثال الذى يحتذيه، والمرجع الذى يتجاوب معه. هذا ما يدل عليه مثلا هذا التساؤل الذى يبرز غرابة شعور الانتماء إلى زمن آخر، ماض: «لماذا أرجع إلى الوراء وأذهب متجولا فى أزقة الموسيقى فى نهاية القرن الثانى عشر؟» (ص٣١). وكثيرا ما تتطابق مسيرة الرواى مع مسيرة الشيخ الاكبر، رغم بعد المسافة الزمنية بينهما: السفر صعودا فى متحف الفن الحديث بباريس يعيد شكل معراج **ابن عربى** (ص ٨ - ٩٤)، مشاهد تجربة الحب تدور حسب المفهوم الاكبر (ص ١٨١..)، وكذلك الحديث عن الجنة والنار، والصورة والخيال (ص ٣٥، ٣٧..) وقراءتنا لرواية **المؤدب** تقع على أثر قراءة أخرى، قراءة الكاتب **لابن عربى**: «فى **ابن عربى** أبحر. أبتهج بقراءته. [..] أنا مجابه بهذا، يناسبنى تتقاذفنى أمواج هذا الهذيان الرهى» (ص٤٠). هكذا تهتز نفس الكاتب - الراوى فى علاقتها **بابن عربى** الذى يتضح أنه المحرك الأساسى للكتابة: مثال للخلق ولتأويل الخلق.

بالمقارنة بين المسيرتين، نلاحظ إذن وجود المبادىء نفسها والنفس نفسه (يهز الكيان بحثا عن حقيقة الذات فالسياحة، خاصة، بارزة فقى سيرة الرواى من خلال عبوره لأماكن عديدة (باريس، تون، إيطاليا، تريا، إسبانيا...) وعرضه لتاريخ القرون الماضية وللحاضر المنحط؛ وتبرز هذه الحركة اساسا فى الفصل الاخير من الكتاب، فى الرجوع الإشكالى لمسقط الراس. هنا، يكشف الراوى بلده من جديد بعيون «أوروبى» (ص٢١٠)؛ لكن التساؤل الذى يتضمنه النص يدعونا إلى قراءة اخرى لهذا «الرجوع»: «هل يمكن لهذا السفر ان يكون سفر عدم الرجوع؟» (ص ٢٠٨)؛ ذلك اننا هنا أمام اكتشاف لمكان يشى فيه «بوضوح الغريب» (ص٢٠٨): هكذا تصبح ارض الولادة أرض اكتشاف متجدد وسياحة، و«لامبالاة» الراوى تجعله يعيد النظر إلى طفولته: الم يكن عبوره المدينة العتيقة فى طريقه إلى المدرسة بداية لتجربة الغربة، فراق اول لحجر الأم، خروج مرعب يرمى بالطفل وحيدا فى عالم جديد غريب؟ المسافة التى يجعلها الراوى بينه وبين أرض ولادته تمكنه إذا من القراءة الهادئة فى سبيل المسك بحقيقة ذاته وسيرته؛ هذا ما تسمح به السياحة بصفتها عبور للعالم وقراءة تأويلية لخفاياه. تصبح إذا أرض الطفولة، فى هذا «الرجوع»، مرحلة فى مسيرة الغربة، كعادته حيثما كان، يسيح الراوى هنا، وهنا

أيضا يتجلى تأثره بالشيخ الأكبر: إذ ها هو يضع خطوته فى آثار خطوات المسافر السابق، **ابن عربى** الذى عبر نفس الأرض فى غربته القديمة: «كغريب قادم من زمن آخر، أرفع مع كل خطوة، نثار غبار فى إحد المقابر العالية التى تنظر إلى البحر، باحثا عن قبر الولى الذى كانت حكمه توقظ العنقاء، والذى أصبح **ابن عربى** قريبه على الربوة الخضراء فى البلدة الزهراء، قبل أن يجعل له مدحا روحيا مدرجا فى افتتاحية مؤلفه الكبير» (٢١١). التناص يبدو هنا فى تضمن الكتابة لبيتين من القصيد الطويل الذى افتتح به **ابن عربى** كتاب «الفتوحات المكية»:

«إن الذى مازلت أطلب شخصه
الفيته بالربوة الخضراء
البلدة الزهراء بلدة تونس
الخضرة المزدانة الغراء»(١١)

لكن المرجع الذى يبعثنا إليه النص، بالإضافة إلى هذه الأبيات، هو شخصية الولى **عبد العزيز المهداوى** الموجود ضريحه بمقبرة **سيدى عبد العزيز بالمرسى**؛ و«الحكم التى كانت توقظ العنقاء» تذكر ببيت آخر من القصيد نفسه الذى يفتتح كتاب **ابن عربى**:

«وإذا اتاك بحكمة علوية
فكانه ينبى عن العنقاء»

اليس هذا احسن مثال للسياحة يمدنا به **عبد الوهاب المؤدب** سائحا بحثا عن «هذا الأثر الرائع» (ص٢١١)؟ اليست الحركة الأكبرية التى يحاول رسمها على أرض ولادته حتى تظهر من جديد، هى نفسها الآثار النيرة المستورة تحت ركام حاضر منحط؟

الخلق الجديد والكتابة باللغة الأخرى:

هكذا تتداخل الحركات والنصوص والآثار لتمكن الراوى من تحقيق ذاته وإثباتها فى مسار الخلق الجديدك إن «يقظة العنقاء» تحدث فعلا كاخر تجربة تنقلها الكتابة: «أمعن النظر فى الشمس، نظرى يعبر نارا كلية. عيناى الدامعتان تخترقان وتتبعثران فى الطيف الذى يقسم الذرات. رؤيتى تتحلل. [...] بعد حمام اللهب هذا، تدخل عيناى العمى قبل أن تسترد رؤية متحسنة» (ص٢١٢). ما العنقاء هنا إلا رمز للتجربة القصوى، تداخل الحياة والموت، تفاعل مع النور الأبدى، شمس الشرق، هكذا تبرز حقيقة الأنقسام الذى يكون وحدة الذات، خلق وحق، ذات تخترق الحدود الأخيرة وتحترق بنور الخيال: بانفصالها (أى باغترابها) تكون الولادة المتجدد، أى باتصالها بالقديم الحى أبدا فى عمق الكتابة.

هنا يمكننا التطرق إلى مسألة الكتابة باللغة الأخرى ومفهومها فى تجربة **عبد الوهاب المؤدب**. «ر ما قيل، عناما يعبر عنه بلغة أخرى، مكرس لولادة جديدة، رغم عدم خضوع ما هو رمزى للاختلاف اللغوى» (ص ٦٠). هذا ما يقوله النص ويثبته من خلال تضمنه لمصادر حضارتنا الأساسية وربطها بتجارب فكرية أخرى، عن طريق كتابة تندرج ضمن أحدث الإنتاجات الأدبية، فهل سنبقى معتكفين فى النقاشات السلبية والثلبية، متعصبين للغة رغم عجزنا عن فرضها على مسرح العالم حيث يقر مصيرها تبعا لمصيره. أم سنبتهج ونحن نلاحظ الولادة الجديدة لمراجعنا المنسية، ومقدرتها على بعث نورها فى لغة الغربة؟ إن الكتابة بالفرنسية ليست كتابة فرنسية، ولا عربية فى الوقت نفسه: إنها كتابة تؤسس الذات وتوصلها فى ينابيع أصولنا الحية؛ إنها مشاركة فعلية فى مركز العصر المتحرك، متمسكة بمرجعيتها الذاتية(١٢).

إننا بهذه الدراسة ومن خلال رصد أهمية ابن عربى فى تجربة الكتابة الحديثة، حاولنا تبيين حقيقة الغربة كانفصال واتصال، كفراق ورجوع آخر يواصل منجزات الفكر الخلاق فى عمق الذات المبدعة المتحررة منعقدة الجماعة ومن خطر الموت الحضارى: «حاملا الحداد، ها أنا أواصل طريق غربتى فى حقيقته المعاصرة، عبر انعطاف عمودى، عابرا البحر الهائج، مقتربا من أراضى الشمال، حاملا فى القلب آثار ابن عربى والسهروردى، آثار العهد الامبراطورى، الآن فى باريس» (ص ٧٢٧١). هنا الخلاص، فى الاستجابة للأمر (اعترب)، فى انتظار الأمر الأخير: «واقترب».

الهوامش:

١ ـ عبد الوهاب المؤدب: «فنطاسيا»، دار سندباد، باريس، ١٩٨٦.

A. Meddeb, phanyasia, éditions Sindbad, Paris, 1986.

٢ ـ «التوهم ـ ء الفنطاسيا، قوة نفسانية ومدركة للصور الحسية مع غيبة طينتها؛ ويقال: الفنطاسيا، هو التخيل، وهو حضور صور الأشياء المحسوسة مع غيبة طينتها» ، الكندى، «رسالة فى حدود الأشياء ورسومها».

٣ ـ «ومن طلب الأمر من غير طريقه فما ظفر بتحقيقه، وما أحسن ما قال الله تعالى فى حق العالم وتبدله مع الأنفاس «فى خلق جديد» فى عين واحدة، فقال فى حق طائفة، بل أكثر العالم، «بل هم فى لبس من خلق جديد». فلا يعرفون تجديد الأمر مع الأنفاس»، ابن عربى، «فصوص الحكم»، ط ٢ ١٩٨٠، دار الكتاب العربى، بيروت.

٤ ـ ابن عربى، «الفتوحات المكية»، المجلد ٢، ص ٣٣.

٥ ـ المصدر نفسه، ص ٢٩٣.

٦ ـ «فنطاسيا»، ص ٥٣: «الولاية تحصل مرورا بإقامة تبعدك عن تراثك»؛ «الغربة تقيم الولاية تبعا لوضع بلا جذور، ولا مستقبل».

٧ ـ ابن عربى، «الفتوحات المكية»، ١ ص ١٧٣.

٨ ـ المصدر نفسه، ٣، ص ٢٢٤.

٩ ـ ابن عربى، «ترجمان الأشواق»، دار صادر، بيروت، ١٩٦٦، ص ٧.

١٠ ـ ابن عربى«فصوص الحكم»، ص ١١٣: «فإياك أن تتقيد بعقد مخصوصوتكفر بما سواه فيفوتك خير كثير بل يفوتك العلم بالأمر على ما هو عليه. فكن فى نفسك هيولى لصور المعتقدات كلها فإن الله تعالى وأوسع وأعظم من أن يحصره عقد دون عقد فإنه يقول «فأينما تولوا فثم وجه الله» وما ذكر أينامن أين. وذكر أن ثم وجه الله=، ووجه الشىء حقيقته.

١١ ـ ابن عربى، «الفتوحات المكية»، ١ ص ٧.

١٢ ـ «وبما أننا فى وضع متراجع وضعيف، يجب أن نكون أكثر حنكة، يجب أن تتفادى المواجهة ونناور. [...] ثمة حاجة ملحة للتخلى عن مسألة الهوية، سواء بالنسبة إلى الذات أو بالنسبة إلى آخر [...] خلاصة الأمر هو أن نعرف كيف نكون «حديثين قطعا»، وهذا لا يعنى الانقطاع عن القديم. إن العلاقة مع القديم، وليس مع الماضى، تحمل فى ذاتها حيوية ما، فالقديم ليس هو الماضى. إنه كمل ما هو حى فى الماضى. وفى ما يتعلق بالثقافة العربية الإسلامية، تكمن حيوية القديم فعلا فى التصوف، ليس لأسباب جمالية وشعرية موجودة فيه أصلا، وإنما لأن الذات تحققت فى التصوف، وحققت سيادتها وحقيقتها بوصفها ذاتا منقسمة. [...] ضمن هذا الأفق الذى تحقق فيه الإنسان، داخل التصوف، نجد أنفسنا فى قلب الحداثة متفقين مع الذات كما أعيدت صياغتها وفقا للتأويل المعاصر، ولعلم التحليل النفسى بالأخص»، عبد الوهاب المؤدب، «بعيدا عن سم الهوية» مجلة «مواقف»، عدد ٦٧، ربيع ١٩٩٢، ص ١٨ (ترجمة عيسى مخلوف).



محاكمة فنان وشاعر

تحية وبعد،

فإن رابطة الكتاب الأردنيين تهديكم تحياتها، ويهمها أن تضعكم فى صورة ما حدث مع الزميل الشاعر والفنان التشكيلى مروان العلان، عضو الرابطة؛ وعضو الاتحاد العام للكتاب والأدباء العرب وعضو رابطة التشكيليين الأردنيين، قياما منها بواجبها بها فى الدفاع عن الحريات الثقافية وحقوق التعبير لكل كاتب أو فنان، وإيمانا منها بأن أى مضايقة أو إيذاء يتعرض لهما أى كاتب أو فنان بسبب معتقداته أو ممارسته التعبير عن هذه المعتقدات بالكتابة أو الرسم أو أى وسيلة أخرى، إنما يشكل اعتداء لا على الشخص نفسه فقط، بل على جميع الهيئات والمؤسسات الثقافية والفنية وأعضائها، واعتداء على الثقافة والفن فى الوقت ذاته.

لقد افتتح الزميل المذكور، وتحت رعاية أمين عام وزارة الثقافة معرضه التشكيلى العاشر (نص على جسد) عرض فيه لوحة واحدة بتاريخ (١٩٩٤/٧/٢٩) فى جاليرى الفينيق للثقافة والفنون واتفق مع إدارة الجاليرى، حسب ما كتب على ملصق المعرض، أن يستمر العرض حتى (١٩٩٤/٨/٦) ووعدته هذه الإدارة بتمديد فترة العرض إن لم يكن هناك معارض لاحقة على برنامج الجاليرى، إلا أنه فى (١٩٩٤/٨/٣) فوجئ بإدارة الجاليرى تعلمه بقرارها إغلاق المعرض بسبب احتجاجات واعتراضات على مضمون اللوحة وعلى النص الشعرى المرفق بها، ثم

* هذه الرسالة وصلتنا مادتها فى هيئة بيانات واحتجاجات وتعليقات منشورة فى الصحف بالإضافة إلى رسالة موجهة إلى رئيس التحرير وقد اخترنا من هذه المادة بيان رابطة الكتاب الأردنيين، بالإضافة إلى نص القصيدة التى أثارت الجماعات الإسلامية فى الأردن وتسببت فى إغلاق معرض الفنان وتقديمه للمحاكمة.

قامت الإدارة بإنزال اللوحة فى (١٩٩٤/٨/٤) وتم إغلاق المعرض، وبعد مضى شهر على الحادثة استدعى الفنان المذكور فى (١٩٩٤/٩/١٤) إلى مكتب للأمن الوقائى/ الشميسانى حيث تم التحقيق معه فى موضوع المعرض واللوحة والنص وكتبت إفادته. ثم نقل إلى مكتب أمن وقائى العاصمة/ العبدلى ليعاد معه التحقيق وسط سيل من الشتائم والإهانات والإساءات، وبقى محتجزا حتى الحادية عشرة ليلا ثم اطلق سراحه بكفالة مالية عالية ليعود فى اليوم التالى، حيث حول إلى نظارة شرطة العاصمة، ثم ارسل إلى المدعى العام الذى وجه اليه تهمتين هما: المساس بالشعور الدينى والتعرض للآداب العامة، وطلب المدعى العام إطلاق سراحه غير أن شرطة العاصمة رفضت تنفيذ الطلب وإعادته الى النظارة، كما رفضت كفالته، وصباح السبت (١٩٩٤/٩/١٧) حوله المدعى العام إلى قاضى صلح عمان الذى أمر فورا بإيداعه سجن الجويدة رافضا أى كفالة له.. وفعلا أودع السجن حيث تعرض للمزيد من الإهانات والشتائم والمعاملة القاسية والمؤذية، وفى اليوم التالى قبل رئيس محكمة الاستئناف كفالته وأطلق سراحه حتى موعد جلسة المحاكمة فى (١٩٩٤/٩/٢٦).

إن رابطة الكتاب الاردنيين، وهى تضعكم فى صورة ما حدث مع الزميل لتستغرب أشد الاستغراب مثل هذا السلوك من قوى الأمن الوقائى فى بلد يفترض أن يتمتع اهله بالعيش فى ظل الديمقراطية وحرية التعبير، وتشجب هذا الاعتداء على حرية الزميل وحقه فى التعبير عن مشاعره وافكاره تحت اى شعار، علما بانه برىء من التهمتين الموجهتين إليه، لذا تهيب الرابطة بكم الوقوف مع الزميل فى محنته التى يتعرض لها وعمل ما يمكن عمله لمواجهة هذا الاعتداء الذى يشكل سابقة خطيرة فى محاكمة الأعمال الفنية التشكيلية، وحتى لا يتحول شعار الديمقراطية إلى هيكل من الورق لا روح فيه، يعيد حياتنا إلى ما كانت عليه فى الفترات العرفية السابقة، من حجر على الآراء ومصادرة للحريات.

واقبلوا الاحترام ، ،،

●

نص على جسد

عثر على هذا النص على قارعة الطريق
الموصل بين الجسد والجسد

سبحان من أسرى بنا
نحو الجسد
وهنا علّمنا الصّلاة
أذّن إذن فى الناس يأتيك المدّد

وأرفع اشارة من أرادّ العيش
فى الجسدِ العتيق
لكى يدور بنا الأمدْ
اخلع غطاءك عن صريح العشقِ

أحرمْ دونما شىءٍ
وعرِّ الروح من كل الزبدْ
لبيك يا جَسَدَ اللقاء
إنى اتيتك واحداً متوحّداً

لبيك يا ذاك الأحد

إنى نويتُ الحج للجسدَ الذى يمتدّ
من روحى.. إلى ابد الأبدْ
فاضت بحار الطاعنين الشوقَ
وانكتم الهـسـيسُ مـوارباً خلف الطوايا
لبيك إذ نشفت دموعى
وتلكأ الضوءُ المسَيّجُ إذ وَعَدْ
لبيك يا ذاك الجسدْ..
غادرْ صحارى القادمين من اليَباسْ
نحو الشمال البوصلة
ورذاذ شعركِ همسةٌ
وطقوس هذا الحج
تبدأ حين تبَاشر الذكرى استدارتها
توّزع سكّرّ اللفتات
من كفّ الصَّمدْ..
لبيك يا لون الصَمَد...
لبيك يا جسدَ الثناءة
فى توحّدك البقاءُ الحرُّ
والريحُ الأليفةُ والسّند

هذا هو الجسد الحرام
يمرّ فى افق الضجيج

يحوّش الأيام أشتاتاً...
ويدلك الأشجان مشهوقاً....
أوّاه يا ذاك البلدْ
لما ادلهم الشوق
أسدل جرحَه الكابى عميقاً...
وتوهجت خطواته نحوى
كما حزن الثكالى بالولدْ
لا تفتقدْ لغتى
وشارك فى إذابتها الجليدَ
عن الشجون
علّق ـ كما فعل الذين مضوا ـ
تعويذةً
مكتوبة بدم الذين تجاوزوا
حرف البداية
وهناك تبتدىء الطقوسَ
وتنثنى للريح اشواق التّصعد
يا أبى...
املأ كؤوس الامتحان لمن نوى
الإسراءَ فى غيبِ البددْ
اتعيد نسج الصوت مخنوقا
يلوّنه الصّهد....؟
سبحان لونك
اذ يهيم على الكلام المفتقد..



أصدقاء إبداع

القصة

وتتوالى رسائل الاصدقاء حاملة كلمات التقدير، بقدر ما هى حاملة كلمات اللوم والعتاب، الذى يصل إلى درجة من الشدة فى بعض الأحيان... ويهمنا هنا أن نوضح لأصدقاء القصة، أننا نسعد كثيراً بكل ما يصل إلى المجلة من الرسائل، لا نقلل من قيمة الرسائل التى تحمل لنا التأنيب والعتاب، بل إننا نضع هذه الرسائل فى أهم موضع، لأن العتاب مبعثه التقدير، والثقة، والعشم، وكل هذا نتيجة لنوع من المصداقية وجدت بين المجلة ومحبيها، ونحن نعمل دائماً مستهدفين تلك الثقة وهذه المصداقية...

لكن فليعذرنا الاصدقاء علي عدم الرد على جميع الرسائل لأن ذلك يحتاج إلي إمكانيات ليست لدينا... وهل الجميع يعلم أسعار الورق وتكلفة الطباعة والمصاريف الأخري... الخ. ومن لم نرد على رسالته فى عدد قد نرد عليه في عدد آخر... والمهم أن يشاركنا الأصدقاء فى اختيارنا للأعمال التى ينشرها باب أصدقاء إبداع، بإرسال أعمالهم أولاً، وثانياً بتقديم الآراء الجادة والبناءة... وفي كل الأحوال إن محرر، أصدقاء إبداع لا يضع نفسه موضع المدرس أو المعلم بقدر ما يضع نفسه موضع الصديق المحب، والذى يعمل على مساعدة البراعم لكى تتفتح، حتى تزدهر حديقة الأدب والقصة، ولنجمّل حياتنا دائماً بالكلمة الجميلة، والفكرة المتألقة، من أجل إعادة صياغة وطن نحبه جميعاً....

ومن الرسائل التى وصلتنا رسالة الصديق أشرف لطفى الخريبى من دمياط، والذى يقول أنه أرسل لنا عدة مرات، لكن للأسف القصة الأخيرة التى أرسلها غير مقروءة الحروف، فنرجو أن يرسل أخرى واضحة، وياليته يرسلها قصيرة فعلاً.

كذلك وردت لنا رسالة طويلة من الصديق خميس محروس عبد الرحيم والذى يعلن امتنانه للرد على رسالة له سابقة، وكنا أشدنا بتناوله موضوع الإرهاب فى قصة لم تكتمل البناء... لكنه يأسف لعدم نشرها وقد أرسل قصة أخرى بعنوان نهاية أحلام جميلة سننشرها له فى السطور التالية. لكن يهمنى أن أوضح لخميس محروس أن عليه أن يفرق بين بناء القصة القصيرة، وبناء القصة الطويلة لأنه فى هذه القصة يشى بعدم درايته بها، وأقول له: القصة القصيرة تتكون من لقطة، أو حالة أو موقف، أو فكرة يطل منها القارئ على رؤية الكاتب للعالم ... مستخدماً فى ذلك الوصف والسرد... أما القصة التى تستغرق زمناً طويلاً وانتقالاً - داخل القصة - من مرحلة إلى أخرى، مع تغير زمنى يعيشه البطل وأقصد به التغيرات الخارجية وليس التغيرات الداخلية، فهذه تخرج عن إطار القصة القصيرة.

●

(١) نهاية أحلام جميلة

خميس محروس عبد الرحيم - الإسكندرية

الماضى شئ جميل ولكن الحاضر والمستقبل هم الأجمل والأفضل بالنسبة لى فبعد عذاب وإرهاق الذاكرة يجب أن يكون مقابل هذا كله جملة اسمها النجاح وبتقدير كبير هذا حلم حياتى وما أتمناه وأسعى لتحقيقه.

بعد أيام الامتحان الشاقة والمرهقة والتى اخذت منى ومن تفكيرى الكثير ذهبت حتى أستطلع نتيجتى الجامعية النهائية وأضع النهاية الحتمية لكل المتاعب والمقاسى التى عايشتها ايام الدراسة.

فى طريقى الطويل إلى جامعتى راح تفكيرى فى حلم جميل بما يخص مستقبلى بالسعادتى لقد نجحت وكما توقعت بتقدير كبير والأول على دفعتى وادين بهذا النجاح والفضل الكبير ايضا لشقيقى الاكبر ومثلى الأعلى فقد تعايش مع كل لحظة لأيام دراستى ولم يبخل علي بقرش واحد حتى يحقق لى حلم حياتى وكان لى بمثابة الاب والأم وها أنا الآن احقق لى وله حلم حياتنا واصبحت طبيبا فى احد المستشفيات العامة وكنت سعيداً بعملى فيها فالمترددون عليها من الفقراء وأبذل بها قصارى جهدى حتى أخفف من الامهم.

وهناك تعرفت على فتاة أحلامى فى نفس مكان عملى أنها مريضة وليست طبيبة وتعانى من مرض بسيط وليس خطيرا وتعلقت بها احببتها إلى درجة الجنون وبدأت أتردد عليها فى غرفتها حتى لو لم تحتج لى وبعد عذاب طويل مع الحب الذى خفق به قلبى دون أن اشعر وقررت أن أصارحها بحبى الشديد لها وصارحتها بصعوبة شديدة ولكنى وجدتها تبادلنى نفس الشعور وكانت تنتظرنى حتى أبدأ أنا الحديث وقلت لها كل شىء عنى وعن حياتى وأيضا هى قالت أنها فتاة فقيرة تعيش مع أسرتها ولها شقيق واحد.

واتفقت معها إلى يوم الخميس لزيارة أسرتها للاتفاق على موعد الزفاف ووافقت وأبدت لى إعجابها بهذا اليوم لم أتمالك نفسى وقتها من السعادة وانتظرت يوم الخميس بفارغ الصبر واحسست انه عام كامل وليس اسبوعا واحداً ويأتى بعد عذاب طويل فى سهر الليالى، وانتظارا لمرور الوقت ذهبنا إليهم فى صحبة شقيقى وولى أمرى وبعد مداولة طويلة وسعيدة اتفقنا على موعد الزفاف، يا لها من دنيا جميلة أعطتنى السعادة والحب والوفاء والاطمئنان وكل شىء جميل مع حبيبتى الجميلة «أحلام». وفى أول مقابلة لنا بدأنا نخطط لتنفيذ احلامنا فى عمل شقة تكون بمثابة الجنة التى نجتمع بها فنعيش حياتنا بها، واتفقنا على أن نخصص غرفة منها لتكون عيادة صغيرة أبدأ بها حياتى وتكون هى المساعدة لى، وسكرتيرتى الخاصة، وجمعت كل ما أملك من مال قليل ادخرته اثناء عملى فى وقت اجازتى الصيفية، وبمساعدة شقيقى وخطيبتى «أحلام» اكتملت الشقة، واصبحت حقيقة مع أنها ليست فاخرة ولكنها بسيطة إلى حد ما.

ويأتى ذلك اليوم الذى انتظرته طويلاً ووجدت بها كل ما أريد من صفات طيبة، وأيضا يأتى يوم زفافنا. وتخيلت نفسى طائراً بين السحاب ومعى احلام تجلس سعيدة بين القمر وبينها النجوم البراقة تبتسم لى وتلوح لى بيديها تريد اقترابى منها حتى اقبلها وآخذها بين احضانى وكأنى امتلك الدنيا كلها.

وتمضى الأيام والشهور ويأتى أول ضيف لنا يا له من ضيف ظريف وليس ثقيلا فقد انجبت لى زوجتى الحبيبة احلام أول مولود لنا إنها طفلة اجمل طفلة فى العالم كله واطلقت عليها اسم جميلة وكانت فعلا جميلة.

واصبحت أنا أسعد بشهرة واسعة بين الناس واصبحت عيادتى الصغيرة عيادة حقيقية كاملة ومتكاملة واصبحت عيادتى اشهر عيادة فى الحى كله ويمضى الزمن والسنون علينا واصبحت جميلة فتاة تتمتع بجمال حقيقى يلحق بها الجميع للزواج منها ولكنى فوجئت واندهشت يوما عندما طلبت منى أن تلتحق بكلية الشرطة وابديت سعادتى لها بهذا القرار العظيم وشجعتها عليه وقالت لى عن سبب قرارها هذا أنها تشعر بخطر عظيم يقترب منا جميعا ولسنا نحن فقط ولا ندرى ما هو هذا الخطر وانها تريد المشاركة فى الوقوف ضده ولو كلفها حياتها.

اما عنى فقد بدأت العمل فى مستوصف خاص بى بعد أن قررت بيع العيادة وشراء قطعة أرض صغيرة لعمل هذا المشروع الخيرى والذى احلم به منذ زمن وأيضا لمساعدة الفقراء والغير قادرين.

فجأة شعرت أننى أريد أن استريح قليلا فقد شعرت بتعب شديد هل من مشاق العمل أم كفاحى لتحقيق مستقبل افضل لا أدرى؟ ولكنى وجدت ابنتى تقتحم عليّ غرفتى وهى تقول لى بحزن شديد يملؤه الحسرة على ما حدث : أبى لقد حدث ما توقعت وجاء الخطر إلى بلدنا الآمن.

لم افهم ماذا تقصد بجملتها هذه ولكنى فهمت الآن... الآن فقط فهمت استيقظت من حلمى الجميل بما يخص كفاحى المستقبلى الذى عايشته فى كل لحظة من حلمى بعد أن تزوجت وأنجبت واصبح لى مستشفى خاص بى وجدت كل هذا حلما فى الهواء استيقظت منه على قنبلة وضعها الإرهاب اللعين امامى وكأنه يقول لى ومن معى لا داعى للأحلام .. وخليك فى الواقع.

(٢) مرسى والحمار

محب فهيم عطية ـ بور سعيد

جاء صوت مرسى من خلف أشجار الحقل وهو يستمع إلى صوت الكاسيت المعلق على ظهر حماره ـ يردد أغنية مشهورة من أغانى العصر ـ لقد كان مرسى الفلاح البسيط قديما غير مرسى العائد من بلاد النفط حديثاً بعد طول غيبة ـ لقد كان مرسى قديما يذهب للحقل فى نشاط. يحمل فأسه ويقضى يومه فى حرث الحقل ـ تحت لهيب الشمس ـ لم يكن يتذمر ولا يشكو ـ ولكنه الآن يذهب إلى حقله للاستجمام والراحة ـ يستمع إلى الكاسيت ويجلس على كرسى من الخوص المضفر ـ ويدخن التبغ الأجنبى ولا يتحمل حرارة الشمس ويلبس نظارة شمسية من النوع الجيد ـ لقد ذهب مرسى الذى كانت كل القرية تعرفه بصبره ورجولته وجاء مرسى الجديد ـ المعدل ـ الذى يركب الحمار واضعاً عليه الكاسيت الضخم خلفه.

لقد تعب الحمار من تصرفات مرسى هذا ـ حتى جاء اليوم الذى أخذ فيه الحمار حريته بالقوة ـ بأن أطلق لنفسه العنان هارباً وسط الحقول ـ يبحث له عن صاحب جديد ـ يذكره بأعمال الحقل والزراعة ـ غير هذا المدعو مرسى الذى جعله ينسى أنه حمار ـ ليس له سوى أعمال النقل والحقل والزراعة.

●

(٣) أســرتان

يسرى كمبال ـ القاهرة

ينتظر طويلاً افتتاح «العرض المسرحى الكبير» فأحد «كبراء الخشبة» منحه دعوة مجانية للحضور.

فى مثل هذه الأحوال يمارس طقوساً بعينها .. يرتدى أروع ملابس لديه.. يذهب قبل رفع الستار بساعة... يشعر ـ كمثقف ـ بأنه أحد المرموقين .. يهنأ، ويسعد .. يطمئن باله. ولم لا؟ فالليلة يشاهد مسرحاً جاداً، محترماً.. يهدأ بركانه المتحفز للانفجار كثيراً.. تعاوده آمال عريضة بأن هناك غداً، مشرقاً مايزال يلوح فى آفاق البسطاء.. تؤرقه موهبة الكتابة؛ فما نُشر له قليلٌ، وليس كما تشاء سفائنه!

تأكد من موظف الاستقبال بالمسرح الكبير أن الستار يرفع فى تمام التاسعة.. يخرج إلى هواء الخريف الأخاذ.. يتناول شطيرة.. يفرغ فى جوفه محتويات زجاجة مياه غازية.. يشعل سيجارة محلية الصنع.. تمتلئ رئتاه بهواء الخريف الأخاذ.. تذكره جلسته على المقهى المقابل لباب المسرح العتيق بأشياء عديدة فرا عنها فى بدايات رحلته مع الحياة والثقافة.. تؤرقه موهبة الكتابة؛ فما نُشر له قليلٌ، وليس كما تشاء سفائنه!

تنبئ ساعته الرقمية عن انتصاف الثامنة... نصف ساعة أخرى ويرفع الستار، وتشاهد عيناه أكبر وأرسخ نجوم «الخشبة»..

يتشاغل عن تلهفه بمتابعة مشاهد الحياة من حوله.. يمتد رصيف المقهى يميناً بانعطافة. عندها ينتصب زير للسابلة.. تكونت أسفل الرصيف وعلى أسفلت الشارع تجمعات ماء «الزير» المتسربة من بين تشققات الرصيف.. تصنع ما يشبه بركة صغيرة، يسمح المكان بافتراش نهاية الرصيف بجوار «الزير»، انتفعت بهذا أسرة «رباعية العدد»، فى بدايات حلاوة العمر.. تأكل. لفة الورق المفروشة تنبئ عن (أكلة كبدة.. أو كفتة.. ربما مخ).. «بالهناء والشفا»، يقولها الشاب المثقف من قلبه.. مظهر الأسرة «الرباعية العدد» يؤكد لديه بأنهم مثله (غلابة).. يذكرونه بأسرته «السباعية العدد».. يأتى أبوه مكدوداً فى أواخر الليل.. يحمل «لفافة الكباب» ـ أحياناً ضئيلة ـ و«الفطير أبو سكر».. يعوض أسرته «السباعية» ثقل أيام حالكة.. تنهمك الأسرة الرباعية فى تناول العشاء .. (يا للا ياولاد كملوا أكلكم).. كلمة أبيه يسمعها تنطلق من عينىّ رب «الأسرة الرباعية».. «سلطة الطحينة» فى كوب، يناولها الأب للولد ذى السنوات الست.. المرأة زوجته تمسح فم طفلتها.. أمه تمسح فم شقيقته «فاطمة».. «فاطمة» رحل عنها رجلها قبل أن تفطم صغيرتها!! الموت ذلك الزائر ثقيل الظل، لم يعد زائراً فحسب؛ بل أصبح مقيماً معنا.. داخل الجدران.. داخل النفوس!!

تداوم الأسرة «الرباعية» تناول العشاء المفروش على ورقة على «طوار المقهى».. سيارة فاخرة تمرق كبرق عات.. تطرطش ماء البركة المتجمع من تسرب ماء «الزير».. يتلوث طعام العشاء بالتراب والماء.. يندهش المثقف البائس.. الطين يختلط بطعام الأسرة «الرباعية».. ينظف أبوه ما علق بالطعام.. تمسح امه - بمنديلها - اخر بقايا الأوساخ.. تكمل أسرته السباعية تناول عشائها الذى انتظروه طويلاً، مبددين به ثقل أيام حالكة.. تداوم السيارة الفاخرة سرعتها؛ وطرطشات الطين تعلق بملابس السابلة فى الشارع والميدان الذى يقع به المسرح الكبير.

●

(٤) شبح وزجاجة وامرأة

هشام محمد محيى الدين ـ القاهرة

يتفقد غرفته ينظر إلي كل صغيرة وكبيرة بها إلي أن سقطت عيناه علي الفراش البارد والذي يزيده برودة.. اقترب من السرير.. تمدد عليه.. نظر إلي يمينه فوجد الزجاجه السوداء الموجودة والتى لم تفارقه منذ سنين عديدة والتى لم يمل كرهها. أغمض عينيه وهو خائف حتي لا يرى شيئا.

كانت الدنيا فى الغروب.. بدأ المطر يتساقط ليخرق صوته أذنيه إلي أن ذاب فى فراشه وبعد قليل بدأ يتلوى ويصرخ وهو نائم لا. لا... ابتعد عنى أيها الشبح اللعين.. تقلب علي السرير ببلله بالعرق سقط على الأرض... أخرج صوتا عاليا.

بدأ يفوق... فتح عينيه تدريجيا فوجد بخار الماء على النافذة... خرج مسرعا رفع وجهه إلى السماء ليغسله بماء المطر المتساقط ... تبللت ملابسه سقط علي الأرض يبكى .... قائلا : لابد أن أكون شيطاناً فى دنيا الشياطين.

ارتدى ملابسه وخرج من غرفته النائية إلى ذلك البيت البعيد المظلم حيث تقطن الغانيات دخل البيت وهو كتلة من الثلج... بدأت تذوب من الحرارة.

لكنه سرعان ما تغلب على الحرارة وبدأ البيت يبرد وتزداد برودته فإذا بهم يلتفون حوله ويلقونه خارج البيت ليصل إلى سمعه اخر جملة منهم ... لا تعد هنا إلا بعد أن تتخلص من الزجاجة السوداء .. إنك لا تصلح أن تكون رجلا.

عاد إلى غرفته دخلها.. ارتمى على السرير.. أخذ يبكى ودموعه تبلل الفراش إلى أن وضعت يد حانية على كتفه وسمع صوتا دافئا حنونا يقول له: ما كل هذا البكاء وما كل هذا الغموض.. أرجوك أخبرنى الست حبيبتك التفت إليها.. اقترب من شفتيها .. لكنه ابتعد.. قالت له : قبلنى .. ضمنى إلى صدرك.

رد عليها : لا .. ستظلين ملاكا فى عينى إلى أن نتزوج.

قالت : ولم تؤخر يوم زفافنا شهرا بعد شهر.

انتفض قائما من جوارها قائلا.. لأنى... لأنى... تريد أخذ تنهيدة حارة ثم صمت.

هى : تكلم يا من أحب .. تكلم.

صرخ فيها : اخرجى.. اخرجى الآن... لا أريد أن أراكى وأسرع ناحية زجاجة الدواء السوداء والقى بها لتتكسر وتخرج منها حبوب صغيرة ملونة أما هى فتملكها الخوف.. أسرعت وخرجت.

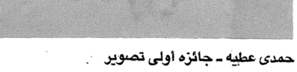
جلس على سريره يحدث نفسه... هذا الشبح اللعين الذى يداومنى فى أحلامى وفتاتى الجميلة التى احبها وتحبنى .. ما أجملها وأرقها... كم أتمنى أن أشعر بشفتيها بدفء يديها وصدرها.

ويا لى من هذه الزجاجة اللعينة .. لقد كسرتها الآن.

لكنه سرعان ما التقط الحبوب الملونة من على الأرض وجمعها كلها ووضعها بجواره على السرير ثم قال لولاكم لشعرت بدفء محبوبتى ولولاكم لما ضحكت على الغانيات ولولاكم لاصبحت مجنونا... إنى أعيش ملاكا فى دنيا الشياطين... ولكنه صمت ثم أسرع ومسك ورقة وقلما وكتب رسالة لمحبوبته ثم أسرع إلي الحبوب والتهمها كلها... اخرج جميع الصور العارية من تحت سريره... نشرها على السرير ثم تمدد فوقه ووضع الرسالة على صدره... نام .. لم يأته الشبح ثانية.

وفى الصباح دخلت عليه حبيبته تظنه نائما .. قرأت الرسالة أيقنت أنه مات... قبلته وقالت الحمد لله...

خرجت من عنده إلى بيت الغانيات.. اللائى كن يرقصن... بدأت ترقص معهن.



حمدى عطيه - جائزه أولى تصوير

محمد نذير الطنبولى - جائزة أولى رسم

من صالون الشباب السادس



العدد الثانى عشر ● ديسمبر ١٩٩٤

السـلام والتقـدم

مراد وهبه

جيل ألبرتى وتجربته الشعرية

لطفى عبد البديع

موقع الفكر العربى من الفكر العالمى

محمد على الكردى

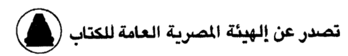
قصص:

إدوار الخراط ـ جمال الغيطانى ـ بدر الديب

قصائد:

عبد المنعم عواد ـ فريد أبو سعدة ـ جمال القصاص

- **نص مشروع تأسيس اتحاد المثقفين**
- **حقيقة الحملة الجائرة على فيلم «المهاجر»**



الأسعار خارج جمهورية مصر العربية :

سوريا ٦٠ ليرة ـ لبنان ٢,٢٥٠ ليرة ـ الأردن ١,٢٥٠ دينار ـ الكويت ٧٥٠ فلس ـ تونس ٣ دينارات ـ المغرب ٣٠ درهما ـ البحرين ١,٢٠٠ دينار ـ الدوحة ١٢ ريالا ـ ابو ظبى ١٢ درهما ـ دبى ١٢ درهما ـ مسقط ١٢ درهما .

الاشتراكات من الداخل :

عن سنة (١٢ عددا) ١٨ جنيهاً مصرياً شاملاً البريد .

وترسل الاشتراكات بحوالة بريدية حكومية أو شيك باسم الهيئة المصرية العامة للكتاب (مجلة إبداع) .

الاشتراكات من الخارج :

عن سنة (١٢ عددا) ٢١ دولاراً للأفراد ٤٣,٠ دولاراً للهيئات مضافاً إليها مصاريف البريد . البلاد العربية ما يعادل ٦ دولارات ، وامريكا وأوروبا ١٨ دولاراً .

المراسلات والاشتراكات على العنوان التالى :

مجلة إبداع ٢٧ شارع عبد الخالق ثروت ـ الدور الخامس ـ ص : ب ٦٢٦ ـ تليفون : ٣٩٣٨٦٩١ القاهرة . فاكسيميلى : ٧٥٤٢١٣ .

الثمن : واحد ونصف جنيه .



هــذا الـعــدد

السنة الثانية عشرة ● ديسمبر ١٩٩٤م ● جمادى الأخرى ١٤١٥هـ

لوحة الغلاف الامامى : (الغابة ـ ١٩١٦) خشب ملون للفنان «آرب».

حسن طلب

قصيدة وفيلم ..
ومظاهرة إرهابية جديدة

لم يكن أحد يتوقع - ودرس «أولاد حارتنا» لايزال ماثلا فى الأذهان - أن تتداعى من جديد صيحات المتشنجين من أعداء الحرية وخصوم الإبداع وهم يرددون فى صياحهم المحموم شعارا هو نفسه الذى هتف به أسلاف لهم من قبل ضد «أولاد حارتنا» و«الفتوحات المكية» و«ألف ليلة وليلة» و«فقه اللغة العربية»..... وغيرها.

وآخر هذه القائمة المغضوب عليها من زبانية الظلام فيلم وقصيدة، أما الفيلم فهو «المهاجر» للمخرج الكبير «**يوسف شاهين**» وأما القصيدة فهى (متى يعلنون وفاة العرب؟) للشاعر الكبير «**نزار قبانى**».

لم يكد فيلم «**المهاجر**» يعرض، حتى تعالت صيحات وانبرت أقلام؛ هى نفسها التى تتعالى وتنبرى فى كل مرة يظهر فيها عمل فنى جرىء محترم، يخرج بنا عن مألوف ما نشاهده أو نطالعه كل يوم من أعمال لا تنتسب إلى الفن الحقيقى إلا على سبيل التجوز.

لقد اتهموا الفيلم وقدحوا فى مخرجه، من غير أن يقيموا الاتهام والقدح على أساس من النقد السينمائى، الذى لابد لممارسه من أن يحيط بشتى جوانب الفيلم من حوار وديكور وتصوير وإضاءة وموسيقى... ولو فعلوا لكانوا قد أدركوا بعض ما فاتهم وهم مشغولون بالتنقيب عما فى أذهانهم هم من المحظورات والزواجر؛ فلا شك أن العين التى تشاهد هذا الفيلم، وهى لاهم لها إلا البحث عن صورة النبى «**يوسف**» عليه السلام، لهى عين كليلة حولاء، ستعمى بالتأكيد عن مشاهدة أوجه الجمال ومواطن الإبداع التى تجسدت فى هذه التحفة الفنية الرفيعة، تصويراً وموسيقى وإخراجا..

ولا يعنى ذلك أن الفيلم فوق النقد، أو أنه خال من العيوب الفنية، غير أن هذه المآخذ والعيوب لها أهلها المتسلحون بأدوات النقد السينمائى، وهم وحدهم أهل الاختصاص.

أما الذين حاولوا أن يستعدوا الأزهر ويستنجدوا بساحات المحاكم لمنع عرض الفيلم بحجة أنه يتعرض لشخصية أحد الأنبياء، فهم كالذين أسقطوا عليه وصمة «التطبيع» واتهموه بمغازلة إسرائيل، وذلك أن فى الحالين تلويحا بسيف مسلول متعطش دائما لرقاب المبدعين الحقيقيين؛ ولا يهم بعد ذلك أن تكون اليد القابضة على السيف لسياسى أو لرجل دين، أو حتى لواحد من المنتفعين المتاجرين بالدين أو بالسياسة؛ أو بهما جميعا.

ذكرى السياب

تحل هذا الشهر الذكرى الثلاثون لرحيل الشاعر العراقى الرائد «**بدر شاكر السياب**»، ولا يزال صوت الشاعر الكبير يعيش فى وجداننا ناصعا حيا، مفعما بالحرارة والصدق.

لكأنه بيننا الآن وهو يخاطب من على سرير المرض أبناء شعبه فى العراق:

يا إخوتى المتناثرين من الجنوب إلى الشمال
بين المعابر والسهول وبين عالية الجبال
أبناءَ شعبى فى قراه وفى مدائنهِ الحبيبة
لا تكفروا نعمَ العراق
خير البلاد سكنتموها بين خضراءٍ وماء
الشمس، نور الله، تغمرها بصيفٍ أو شتاء
لا تبتغوا عنها سواها
هى جنةٌ فحذارِ من أفعى تدبُّ على ثراها
أنا ميّتٌ، لا يكذبُ الموتى، وأكفرُ بالمعانى
إن كان غيرُ القلبِ منبعها
فيا ألق النهار
اغمرْ بعسجدكَ العراقَ، فإن من طينِ العراقِ
جسدى، ومن ماءِ العراقِ..

ولا يختلف موقف الرافضين لقصيدة «**نزار قبانى**» عن موقف الرافضين لفيلم «**يوسف شاهين**» فى أمر جوهرى، ففى الموقفين كليهما ترتفع عقيرة المنادين بالمصادرة والقمع والحجر على حرية الفنان باسم الدين أو الأخلاق أو السياسة؛ وكأنه ليس أمام الفن لكى يحظى برضا هؤلاء السادة ويسلم من شرورهم، إلا أن يتحول إلى موعظة دينية أو دستور أخلاقى أو دعاية سياسية تروج لما يعتقدونه هم وحدهم، وتردد ما يرددونه.

لقد هاجت هائجة أولئك المتشنجين لأن «**نزار قبانى**» فى قصيدته الأخيرة عرّض بالعرب وبشر بموت العروبة إذا ما استمرت الحياة البليدة التى أوصلتنا إلى ما نحن فيه من تردٍّ وجهل وخذلان؛ فإذا

ببعض الكتاب والشعراء ممّن جندوا أنفسهم أو تم تجنيدهم، يشهرون السيف ذاته فيتهمون الرجل فى أخلاقه ودينه وضميره الوطنى، وكأنه هو المسئول عما نحن فيه الآن! أو كأنهم لا يريدون لأحد أن يرفع عن أعينهم غشاوتها ويزيح ما ران عليها من قذى! ولعل أخطر ما فى أمر هؤلاء، هو ما يلجأون إليه من ملق ورياء يخطبون بهما ود صناع المناخ الفاسد المعادى للتجديد والإبداع وحرية الفكر، ويتزلفون كى لا يفوتهم ركوب الموجة. فإذا قال «نزار»: (أنعى لكم يا أصدقائى الكتب القديمة)، تأولوه على انه يقصد (الكتاب) و (السنة)، ونادوا مع المنادين من دعاة الجمود وعَبَدة الماضى بأن أمر هذه الأمة لا يصلح إلا بما صلح به أمر أولها!

وقد كان يمكن لقصيدة «نزار قبانى» أن تخضع لنقد حقيقى مسئول يكشف عن بعض ما فيها من ترهل وتكرار وخطابة باهظة، غير أن العاجزين وأصحاب الشعارات لا يبحثون دائما إلا عن الطرق السهلة التى تجنبهم عناء البحث وترفع عن كواهلهم عبئا لو نهضوا به لآدهم. ولن يهب في وجه «نزار» غير أمثال هؤلاء من الشعارير وطالبى الجوائز ومحترفى المسابقات الشعرية حتى لو كانت عن مسجد فى أقصى المغرب.. ولسوف نراهم يتكالبون على هذه الفرصة واحدا بعد واحد!

إننا لفى خطر حقيقى، يستوجب من المثقفين المخلصين أن يلتفوا ليقفوا صفا واحداً، ولعل فى مشروع «اتحاد المثقفين» المنشور فى هذا العدد نصه الكامل ـ كما صاغه الدكتور **صلاح فضل** ـ ما يحفز الهمم إلى مزيد من الالتفاف لمواجهة هذا الخطر.

وأى خطر أشد من أن يجلس بعض الشعراء والكتاب على مقعد الوعاظ ورجال الدين، ويمسكون ـ بدلا من القلم ـ بمقص الرقيب!

الثقافة الإسرائيلية المعاصرة وحدود المواجهة

تفتح «إبداع» فى عددها القادم، ملفا شاملا عن الثقافة الإسرائيلية المعاصرة، بهدف إثارة الأسئلة المسكوت عنها حول توجهات الكتاب الإسرائيليين ورؤاهم لماضى الصراع وحاضره ومستقبله، ومعالم صورتنا كما تبدت فى شعرهم ونثرهم؛ حتى تتوفر للقارئ المصرى والعربى فرصة لفهم الآخر واستكناه حقيقة مشاعره وطبيعة شخصيته من خلال الدراسة الموثقة والنصوص المترجمة شعرا ونثر.

مراد وهبه

السلام والتقدم

عنوان هذا المقال ينطوى على لفظين فى حاجة إلى تحديد وهما السلام والتقدم. ومن ثم نسأل:

ما السلام؟

وما التقدم؟

ثمة معنيان للسلام أحدهما سلبى والآخر إيجابى. المعنى السلبى: غياب مؤقت للحرب. والمعنى الإيجابى: السلام الدائم حيث ينتفى صراع المطلقات.

والبشرية ،الآن، فى حالة انتقال من المعنى السلبى إلى المعنى الإيجابى للسلام، أى انتقال من حالة سلام مؤقت إلى سلام دائم يساير بزوغ النزعة الكوكبية التى تعنى فيما تعنى الاعتماد المتبادل بين الدول والشعوب فتنتفى صورة العدو ويحل محلها صورة المشارك فى تنمية الكوكب، وليس فقط فى تنمية جزء منه دون جزء، ولا أدل على ذلك من بزوغ إشكاليات يقال عنها إنها اشكاليات كوكبية مثل الإشكالية القائمة بين انفجار السكان والتنمية.

وإذا كانت الإشكالية تنطوى على تناقض فليس فى الإمكان رفعه إلا بأسلوب غير تقليدى وإلا لم نكن فى مواجهة إشكالية بل فى مواجهة مشكلة؛ لأن المشكلة بحكم طبيعتها قابلة لحل متكرر، وبالتالى تستند فى هذا الحل إلى أسلوب تقليدى على ما سبق تطبيقه فيما مضى.

وتأسيساً على ذلك يمكن القول بأن الأسلوب غير التقليدى لا يستند إلى رؤية ماضوية، بل إلى رؤية مستقبلية. والرؤية المستقبلية تعنى أنها رؤية متزمنة. وحيث إن الزمان له ثلاث آنات (الماضى والحاضر والمستقبل) فالأسبقية، فى الرؤية المستقبلية، هى للمستقبل وليس للماضى. وإذا كان الزمان لاحق من

لواحق الحركة، وإذا كانت الحركة تتم عن تشوق على حد تعبير **ابن رشد**[1] فالتشوق إذن هو الدافع للحركة، وإذا كان التشوق مطروحاً فى المستقبل فالحركة إذن لابد وأن تبدأ من المستقبل وليس من الماضى. وهذا هو معنى التقدم، على نحو ما هو وارد لدى اثنين من فلاسفة القرن الثامن عشر وهما **تورجو وكوندرسيه**.

أدى **تورجو** دوراً هاماً فى تأسيس مفهوم التقدم فى علاقته بالمستقبل. فالتقدم، عنده، ليس مجرد واقعة مكتوبة فى سجلات الماضى، وإنما هو مبدأ يخص ما هو بشرى فى مواجهة النظام الطبيعى، اى فى مواجهة أولئك الذين أرادوا تطبيق قوانين **نيوتن** على المجتمع البشرى من أمثال **مونتسكيو** فى كتابه «روح القوانين» **وآدم سميث** فى كتابه «ثروة الأمم». **فمونتسكيو** أراد أن يستكشف الأسباب الطبيعية للقوانين الوضعية إذ إن هذه القوانين، فى رأيه، لا تصدر عن محض إرادة المشرع وإنما تخضع لأسباب خارجة عنها. وهذه الأسباب هى، من جهة، مردودة إلى طبيعة الحكومات القائمة أو التى يراد إقامتها، ومن جهة أخرى هى مردودة إلى طبيعة الأرض والمناخ والموقع الجغرافى ومساحة البلد والمدن والثروة وعدد السكان. اما **آدم سميث** فقد تصور أن قانون المنفعة كفيل بتنظيم الشئون الاجتماعية بالإضافة إلى أن قانون العرض والطلب من شأنهما أن يجعلا منفعة المنتج ومنفعة المستهلك تتطابقان. وهكذا يتفق كل من **مونتسكيو وآدم سميث** على إمكان تطبيق المفهوم الاستاتيكى للقانون بما ينطوى عليه من رتابة وتكرار. أما **تورجو** فهو ضد الرتابة والتكرار. وقد عبر عن ذلك فى محاضرته الثانية من سلسلة المحاضرات التى القاها فى السوربون فى عام ١٧٥٠.

أما **كوندورسيه** فقد عبر عن مفهومه للتقدم فى كتابه «صورة تاريخية عن العقل الإنسانى» حيث قسم التقدم التاريخى للبشرية تسع مراحل مضيفاً إليها مرحلة عاشرة تصور المستقبل. وأنا هنا أجتزئ فقرات مما كتبه. يقول:

«لقد تابعنا العقل الإنسانى وهو ينمو نموا بطيئاً بفعل التقدم الطبيعى للحضارة، وراقبنا الخرافة وهى تتحكم فى العقل فتفسده، وكذلك الطغيان وهو يضعف العقل فيميته البؤس والخوف. وقد استثنيت أمة واحدة من الخرافة والطغيان. ومن هذه الأمة اشتعل لهب العبقرية فتحرر العقل من قيود الطفولة، واتجه، بخطى ثابتة، نحو الحقيقة. بيد أن هذا الانتصار حث الطغيان إلى العودة مصحوبا بالخرافة فانغمست البشرية فى ليل دامس يبدو وكأنه لن يزول. بيد أن النهار سرعان ما انبلج فرأت العين نور الصباح بعد طول غياب فى الظلام، ولكنها لم تستطع مواصلة الرؤية، ولكنها مع الوقت اعتادت هذا النور فحملقت فيه من غير تراجع. واستطاعت العبقرية، مرة أخرى، العودة إلى الأرض من جديد بعد أن طاردتها البربرية والدوجماطيقية»[2].

يبدو من هذه الفقرة أن ثمة صراعاً فى الفينة بعد الفينة بين التقدم من جهة والدوجماطيقية من جهة أخرى. وإذا كانت الأصولية الدينية إحدى أشكال الدوجماطيقية فيمكن القول أن ثمة صراعا بين التقدم والأصولية الدينية. وقد دار هذا الصراع إثر نشوب الثورة الفرنسية. فبعد نشوبها بعامين صدر كتاب **لادموند بيرك** بعنوان «تأملات فى الثورة فى فرنسا» (١٨٩٠). وهذا الكتاب هو الكتاب العمدة عند الأصوليين المسيحيين حتى يومنا هذا. فهو يقرر أن الدولة والكنيسة كيان واحد لأن الدين هو مصدر التشريع، ومن ثم فليس من حق

أحد أن يغيِّر التشريع. والعدالة أيضاً مصدرها النظام الإلهى عبر الحكمة الجماعية والتقاليد. وبذلك يهز **بيرك** مفهوم التقدم الذى هو من مفاهيم التنوير. ولهذا كان من المنطقى أن يصف **بيرك** عصر التنوير بأنه **«عصر الجهل»**.

ثم جاء **دور كايم** وحاول أن يجهز على مفهوم التقدم عندما ارتأى أن الحداثة وإن كانت قد لازمت التقدم إلا أن التقدم لازمه أيضاً عدم الأمان وغياب الهدف من الحياة. وقد أشار إلى ذلك فى دراسته عن الانتحار حيث قرر أن التعاسة قد أصابت المجتمع من جراء تفاقم الانتحار.

ومع بداية القرن العشرين تجاوزت نظرية أينشتين نسق نيوتن ومهدت لبزوغ الفيزياء النووية التى أفضت إلى صناعة الأسلحة النووية، وبالتالى إلى تهديد الوجود بل إلى «الانتحار النووى البشرى»[٣] على حد قول الفيلسوف الأمريكى **جون سومر فيل**، وهو يعنى قتل بعض البشر لكل البشر.

ولكن علينا أن نتساءل:

ما سبب هذا الميل إلى الانتحار النووى البشرى؟

هل هو الإنسان أم العلم؟

جوابى أنهما معاً باعتبار أن العلم إفراز إبداعى من الإنسان من حيث هو حيوان مبدع.

والسؤال إذن:

ما الإبداع؟

إنه، فى رأيى، قدرة العقل على تكوين علاقات جديدة بهدف تغيير الواقع. وهذا التعريف ينطوى على عنصرين: علاقات جديدة، وتغيير الواقع، بيد أن تغيير الواقع قد يكون للأفضل وقد يكون للأسوأ. ومعيار التمييز مردود إلى أنسنة الواقع أو عدم أنسنته. وأنا أعنى بالأنسنة تكييف الواقع لمواكبة الحاجات الأساسية للبشر، أى أن يكونوا على وعى بأنهم فى وحدة وسلام فى هذا العالم.

ومن أجل مزيد من إيضاح تعريفى للإبداع أنوه بعبارة هامة جاءت فى الكتاب الذى ألفه **أينشتين** بالاشتراك مع **انفيلد** بعنوان «تطور علم الفيزياء»:

«إن ثمة مفهوماً جديداً فى علم الفيزياء بل إنه أهم مفهوم ظهر حتى الآن منذ زمن نيوتن، وهو مفهوم «المجال». وقد كنا فى حاجة إلى خيال جامح لكى نتأكد أن المهم ليس الشحنات أو الجزئيات، وإنما المجال فى المكان القائم بين الشحنات والجزئيات. وبزوغ أية نظرية مردود إلى مشكلات المجال، ذلك أن تناقضات النظريات القديمة وعدم اتساقها يدفعنا إلى البحث عن خصائص جديدة فى الزمكان المتصل بل يدفعنا إلى مسرح الأحداث فى العالم الفيزيقى. وقد مرت نظرية النسبية، فى تطورها، بمرحلتين: المرحلة الأولى أفضت إلى نظرية النسبية الخاصة التى لا تنطبق إلا على الأنسقة الأحداثية ذات القصور الذاتى، أى على الأنسقة التى ينطبق عليها قانون القصور الذاتى على نحو ما يرى **نيوتن**. وتستند نظرية النسبية الخاصة إلى مسلمتين أساسيتين: المسلمة الأولى تقول إن القوانين الفيزيائية واحدة فى كل الأنسقة التى تكون حركاتها متماثلة وعلى علاقة ببعضها البعض. والمسلمة الثانية تقول إن قيمة سرعة الضوء فى كل من هذه الأنسقة واحدة. ونستنبط من هاتين المسلمتين المدعمتين من التجربة خصائص القضبان المتحركة والساعات؛ والتغيرات الحادثة لأطوالها والمعتمدة على السرعة»[٤].

وإثر نشأة هذه النظرية المبدعة بزغت التكنولوجيا الذرية لتغيير الواقع. ولكن فى أى اتجاه؟ فى اتجاه الحرب أم فى اتجاه السلام؟

إذا انطلقنا من عام ١٩٠٥ حيث نشأة النظرية النسبية حتى خطاب **ريجان** فى ٢٣ مارس ١٩٨٣ الذى أعلن فيه مشروعه عن «حرب النجوم» أو ما يسمى بـ«مبادرة الدفاع الاستراتيجى» علينا أن نتساءل:

مَنْ الذى كان يساند هذا المشروع؟

إنها الأصولية المسيحية بقيادة القس **جيرى فولول**. وإذا كانت الأصولية الدينية أيًا كانت تتسم بالدوجماطيقية، أى تتسم بتوهم امتلاك الحقيقة المطلقة فيمكن القول بأن الدوجماطيقية هى سبب سوء استخدام العلم.

وفى هذا الإطار نثير السؤال التالى:

مَنْ هو «المذنب» المسئول عن تدمير مدينة هيروشيما بالقنبلة الذرية فى ٦ أغسطس عام ١٩٤٥؟

هل هو العالم أم الدوجماطيقية؟

جواب **هيزنبرج** هو على النحو الآتى:

«إن لفظ «مذنب» لا محل له من الإعراب فى هذه المناسبة حتى وإن كنا كلنا مساهمين فى ربط الحلقات بعضها ببعض والذى أدى إلى هذه المأساة. إننا كلنا ومعنا **اوتوهان**، قد أدينا دورنا فى تطور العلم الحديث. وكنا نعلم من خبرتنا أن هذا التطور قد يفضى إلى الخير وقد يفضى إلى الشر، ولكننا كنا مقتنعين، ومعنا العقلانيون الذين سبقونا فى القرن التاسع عشر، والذين كانوا يؤمنون بالتقدم، أن نمو المعرفة يفضى بالضرورة إلى سيادة الخير والتحكم فى الشر. وقبل اكتشاف **أوتوهان** لم يرد بخلدنا على الاطلاق إمكان صناعة قنابل ذرية، ولم تكن الفيزياء فى ذلك الوقت تنبئ بأية إشارة فى هذا الاتجاه. ولهذا لا يمكن أن ينطبق لفظ «مذنب» على أولئك الذى أدوا دوراً فى هذا التطور الحيوى لعلم الفيزياء»(٥).

ولكن إذا لم يكن العالم مذنباً فمن هو المذنب؟

إن المذنب فى رأيى، هو ذلك الدوجماطيقى الذى توهم أنه قد امتلك الحقيقة المطلقة، وأراد أن يفرضها علينا مستعينا فى ذلك بالقوة المسلحة. ومن ثم فهذا الدوجماطيقى يذكرنا بالإنسان الفاشستى الذى قال «اعتقد، طع، ثم حارب». وهذا القول بمثابة الحقنة التى غرزها **موسولينى** فى الجماهير الإيطالية.

وتأسيسا على ذلك يمكن القول بأن العقبة الأساسية أمام تحقيق السلام الكوكبى هى الدوجماطيقية. والإبداع هو المضاد الحيوى للأصولية والممهد للسلام الكوكبى.

هوامش

(١) ابن رشد تلخيص ما بعد الطبيعة، القاهرة ١٩٥٨، ص ١٢٥ ـ ١٢٨.

(٢) Keith M. Baker (ed.) , Condorcet, SelectedWritings, The Bobbs - Merril Company, Indianapolis, 1976,p. 259.

(٣) J. Sommervile, Nuclear War in Omnicide, quoted in Michael Allen Fox and Leo Groazke, Nuclear war, Peter Lang, 1985.

(٤) Einstein - Infeld «The Evolution of Physics, Cambridge University Press, 1971. p 244.

(٥) Heisenberg, Physics and Beyond, Harper & Row Publishers, New York, 1971, p. 194.

لطفى عبد البديع

جيل ألبرتى وتجربته الشعرية

طالعتنا جريدة «أخبار الأدب» بحديث شيق للشاعر الأسبانى **رافائيل البرتى** مع الأديب **خالد سالم** من مدريد، تحدث فيه عن تأثره هو وأقرانه من جيل الشعراء الكبار الذى يعرف بجيل ١٩٢٧ بالشعر الأندلسى عن طريق كتاب الأستاذ **غرسيه غوس** المستشرق الأسبانى المعروف، الذى ضمنه مختارات من شعر الأندلسيين قدم لها وترجمها إلى الأسبانية ترجمة رائعة لا يقدر عليها إلا من كان مثله من الكتاب المرموقين أصحاب الأقلام.

قال **ألبرتى**: لقد كان هذا الكتاب ذا أهمية كبرى لنا جميعا، وخاصة لى، **ولفردريكو غرسيه لوركا**، وإن كان **لوركا** لم يعترف بذلك مما أثار حفيظة **اميليو غرسيه غوس**.

لقد تحدثت كثيرا عن هذا الكتاب لجيلى، فقد كان اكتشافاً عرفنا منه الشعراء الأندلسيين معرفة حقة بعد طول جهل بهم، واكتشف **غرسيه غوس** بهذا الكتاب كنزا كبيرا يمثل شعر هؤلاء الشعراء.

ورافائيل ألبرتى الذى يساق على لسانه هذا الكلام بمناسبة الاحتفال ببلوغه سن الثالثة والتسعين ولا يريد أن يموت قبل أن يتم مائة عام هو ـ فيما نعلم ـ آخر من بقى من أبناء الجيل الذى يعرف بجيل الشعراء العظام، ويضم **فريدريكو غرسيه لوركا**، وهو أشهرهم فى العالم العربى لكثرة ما ترجم من شعره إلى العربية وتأثيره العميق فى الشعر العربى الجديد ظاهر، كما يضم **داماسو الونسو** وهو إلى جانب شعره ناقد

وأستاذ جامعي مرموق يعد من روّاد الأسلوبية في أسبانيا، ثم **خورفي جيني وبدرو ساليناس** وصاحبنا **رافائيل البرتي والسّندري** الفائز بجائزة نوبل في الشعر سنة ١٩٧٧.

ويظهر أن هذا الجيل ذهب مع غيره بالوصف الذي يدل على علو المنزلة كالعظام والكبار وما يجري مجراهما في دولة الشعر بعد أن اكتظت بالشعراء والمتشاعرين ودقّ «**بارت**» المسمار في نعش المؤلف فمات غير مأسوف عليه إلا من الأقزام الذين يحلمون بالمجد الزائف في الظلام.

وتجربة هذا الجيل لا تبعد كثيرا عن التجربة الحديثة في الشعر العربي لما بينهما من تشابه، فكلتاهما تمت إلى جذور عريقة في التراث لا نستطيع أن نتجاهلها لأن في تجاهلها الفناء والتلاشي في بوتقة الآخرين الذين يحكمون حولنا الحصار، وكلتاهما تخشى إذا هي أسلمت نفسها للماضي أن يأكلها التراث ولا تأكل هي التراث.

وعلى ضفاف الوادي الكبير بإشبيلية كان موعد هذا الجيل مع الإرادة الشعرية الجديدة في سنة ١٩٢٧.

ولم يكن ذلك أثراً أو نتيجة لواقع سياسي مبني كالذي يقال عندنا عن الجيل الذي أعقب هزيمة ٦٧ ولذلك لم يشغل أحد منهم نفسه بما يعتقد الآخرون من مذاهب سياسية وايديولوجيات. وصاحبنا **رافائيل البرتي** في بداية تاريخ هذا الجيل (في سنة ١٩٢٢ تقريبا وما يليها) لم يكن يعنيه شيء إلا أن يستمتع بالحياة تتعطش إليها روح متمردة كأشد ما يكون التمرد، والفوضى الأدبية التي لا حدود لها بحيث لم يكن أحد يتصور أنه سينقلب إلى الشيوعية ويتحول إلى قطعة من الحديد.

أما الآخرون فكان الطابع الغالب عليهم أن لا سياسة، ومنهم **غرسيه لوركا** الذي كان يتندر على ماروي **داماسو الونسو** على أحد الكتاب لأنه أسلم نفسه قبل نشوب الحرب الأهلية سنة ١٩٣٦ بقليل للسياسة وكان مما ذكره أنه لن يستطيع أن يفعل شيئا وأنه، أي **لوركا**، لن يشتغل بالسياسة لأنه شاعر والشاعر الحقيقي لا يكون إلا ثوريا.

وكان يتحدث عن الشاعر الذي يستطيع بسلطان الكلمة. أن يخلق الجديد ويصوغ المعدوم ومالا عهد للناس به من القريب.

وفي اليوم التالي رحل إلى غرناطة... وأسقط **داماسو الونسو** الجزء الأخير من العبارة لينبه القارىء إلى أن شيئا سقط لابد من كماله ولم يكن ما سقط منها إلا فجيعته في موت رفيقه في الشعر والحياة الذي اغتاله القتلة السفاحون من الفاشيين وهو الذي يلعن السياسة والسياسيين.

ومن أعجب ما جاء في حديث **البرتي** مما لم نكن نعلمه أنه (أي **البرتي**) هو صاحب القصيدة التي بسببها اغتيل **لوركا** وقد ظن القتلة أنها له وهي ليست له ولكنه الشؤم الذي يلاحق الأشقياء.

فغاية ما يمكن أن يقال فى ابناء هذا الجيل انهم لم يكونوا يتعاطون معنى مشتركا للاحتجاج السياسى بل كان الشعر هو همهم الأول والأخير، وليس ذلك من النادر والغريب على طائفة من الشعراء ولكن النادر والغريب أنهم لم يحتجوا فى الأدب على شىء ولم يقطعوا صلتهم من هذه الجهة بشىء ومعنى ذلك أن حركة الشعر الأسبانى منذ نهاية القرن الماضى أطردت دون انقطاع بين هذا الجيل والأجيال التى سبقته، وكان هذا الجيل أيام كنا فى مدريد (١٩٥٠ ـ ١٩٥٤) ملء السمع والبصر فى الحياة الأدبية ولم يكن أحد مع ذلك يتنكر للآباء والأجداد.

وليس معنى ذلك ان المشهد الشعرى الأسبانى لم يعرف العنف أو مايشبه العنف بل كان له من ذلك نصيب غير قليل وذلك فيما عرف «بالألترايزمو» وهى حركة اسبانية عارمة تناوىء العاطفية والتهالك فى الوجدان، وقد ظهر فى سنة ١٩١٩ مايجانسها من حركات فى إيطاليا وفرنسا.

وبرنامج «الالترايزمو» برنامج سلبى فى جوهره يقوم على تحريم أساليب معينة دون أن يدل على ما يحل محلها، فهذه الحركة كما يقول **جير مودى لا تورّى** وهو أحد اقطابها لا تتبنى مدرسة مذهبية مغلقة على نفسها أو اتجاهاً واحداً كالذى نراه فى بعض الحركات الطليعية بل هى تطمع على العكس من ذلك فى أن تكثف فى وجهها النوعى جملة من الاتجاهات المتعددة وهذا الوجه يقوم على ما يشير إليه تراث التكعبيين والفوتورزميين من جنوح إلى اختزال الشعر إلى عنصره الرئيسى وهو الاستعارة أو الصورة المخيلة ثم القضاء على خطابية الجملة وترابطها وما تقتضيه صور المنطق من علاقات بين الأشياء، أما كيف التقى هذا التمرد وتلك الثورة مع التراث فقد كان سبيلهم إلى ذلك القراءة الجديدة لشعراء العصر الذهبى وعلى رأسهم **جونجرا** (١٥٦١ ـ ١٦٢٧) الذى يمكن أن يقال فيه إن الغموض هو الذى ينسب إليه وليس الذى ينسب إلى الغموض، وقد فتن به القوم ووجدوا فيه ضالتهم من اللغة الشعرية المكثفة التى لا تسلم قيادتها للقارىء على إستحياء بل اللغة الوعرة، المثقلة بالصور والأخيلة والرموز والأساطير، وكل ما ينأى باللغة الشعرية عن الخطابية والواقع.

وقد الم **غرسيه لوركا** بشىء من مذهب **جونجرا** الشعرى فى محاضرة له مشهورة عن الشعر الحديث يعد كلامه فيها تعبيراً عن رمز ومذهب هذا الجيل فى الشعر، ويذهب بين المقارنة بين **جونجرا وملارميه** إلى أن **مالارميه** لايعدو أن يكون تلميذا من أفضل تلاميذ **جونجرا** وأقربهم إلى فنه الشعرى على الرغم من أن الشاعر الفرنسى لم يكن يعرف شيئا عن الشاعر الأسبانى.

وجونجرا يرى أن قيمة الشعر لا ترتفع إلا بمقدار بعده عن كل ما هو عادى ومألوف فى العالم الخارجى والداخلى على السواء.

يحب الجمال النقى العقيم ويرى أن هذا الجمال لا يظهر إلا إذا تخلص الشاعر من التعبير المباشر عن العواطف. ثم كان يكره الواقع ولكنه كان يملك القدرة على السيطرة على الممالك الشعرية، وحدها.

الكلمات عنده مستقلة بذاتها، يقيم منها بناء يناهض الزمن، وليس للطبيعة فى شعره مكان لأن الطبيعة التى تخرج من بين يدى الخالق غير الطبيعة التى تحيا فى القصيدة، ولذلك فإن قيمة قصائده لا تقاس بالواقع بقدر ماتنبع من ذاتها. لقد كان يحمل الأشياء والأحداث إلى غرفة ذهنه المظلمة حيث تتحول هناك وتعود لتتجاوز العالم.

ونقول: أليس هذا هو مذهب أبى تمام :

ولو كان يفنى الشعر أفناه ماقرت
حياضك منه فى العصور الذواهب
ولكنه صوب العقول إذا انثنت
سحائب منه أعقبت بسحائب



محمد على الكردى

موقع الفكر العربى من الفكر العالمى

لعل هذا الطرح الطموح للموضوع الذى أرغب فى معالجته يثير كثيراً من التساؤلات، ويتطلب، من ثم، عدداً غير قليل من التبريرات. فما هى العلاقة التى تربط بين الفكر العربى وبين العالمية؟ وهل يعنى هذا السؤال أن الفكر العربى قد وصل فعلاً إلى مستوى العالمية، وأنه قد تجاوز «الإشكالية التقليدية» التى كان يُطرح إلى وقت قريب من خلالها، ونقصد بها إشكالية الأصالة والمعاصرة، وهى الإشكالية التى لازمت انبعاث الفكر العربى الحديث منذ نهاية القرن التاسع عشر ومازالت تُلح على عقلية عدد غفير من المفكرين العرب حتى وقتنا الحاضر؟

ليس من شك فى أن طرح السؤال عن «موقع الفكر العربى من الفكر العالمى»، أى من منظور العالمية، يفترض، حتى ولو لم نصل إلى إجابات إيجابية إلى حد كبير، تجاوزاً للسؤال التقليدى عن «الأصالة» و «الهوية» و «الذاتية» وما تعارفنا عليه من قيم ثقافية ومبادئ فكرية يُراد بها، فى الأساس، معارضة الفكر الغربى والوقوف منه موقف الحذر والترقب، وإن لم يكن هذا الرفض إلا ضربا من التقوقع حول الذات تحت ستار الدفاع عن «الأصالة» و «الخصوصية» (١).

وفى الواقع، إن الطموح إلى هذه الرؤية الجديدة، وإن كان من باب التمنى والتطلع إلى آفاق أوسع وأرحب، ما كان ليرى النور إلا بعد حصول أديبنا الكبير **نجيب محفوظ** على جائزة نوبل للآداب عام ١٩٨٨. وأنا أعتقد أن حصول نجيب محفوظ على هذه الجائزة ليس دليلا على أن الأدب العربى قد بدأ يخطو خطاه على طريق العالمية، بقدر ماهو تكريس لعالمية هذا الأدب، أى أن الحصول على الجائزة كان نوعاً من الاعتراف بحقيقة واقعة، وإن كان الاعتراف قد تأخر بعض الشئ؛ ولعل ذلك مرجعه إلى أسباب موضوعية عديدة كانت قائمة ولا تزال للأسف، قائمة حتى يومنا هذا. وإن هذه الأسباب معروفة، فهى تتصل بظروف اللغة العربية وضعف

انتشارها خارج البلاد العربية، وربما بعض البلاد الإسلامية، كما تتصل بعملية الترجمة والنشر وما تشكله الترجمة الأدبية من عقبات بالغة الصعوبة، ناهيك عن ضعف إمكانيات دور النشر التى تعنى بطبع الكتب والمؤلفات المترجمة عن العربية فى أوروبا وتوزيعها

من ثم، إذا كانت عالمية الأدب هى القدرة على تجاوز الحدود المحلية، والقدرة على الارتفاع إلى معالجة قضايا الإنسان المصيرية، التى لاتتنافى بالضرورة مع واقع حياة الأديب وطبيعة كفاحه المباشر، فإن الأدب العربى لايقل شأنا عن أى أدب من آداب الأمم المتقدمة. ولدينا - والحمد لله - نخبة من الكتاب الذين ترقى بعض أعمالهم إلى مستوى روائع الأدب العالمى المعاصر. وأنا لا أبالغ فى ذلك لأنه إذا كان **نجيب محفوظ**، عميد الرواية العربية بلا منازع، قد حصل على هذه الجائزة، فهذا لا يعنى أن الساحة العربية خالية من الكتاب الجديرين بالحصول عليها، إذ من يستطيع أن ينكر مثلا أهمية أعمال **يوسف إدريس** القصصية والروائية والمسرحية، وأخص بالذكر ما يتميز به فن القصة عنده من قدرة فائقة على معالجة أدق خلجات النفس البشرية فى تركيز وتكثيف لا تكاد تجد لهما نظير فى الأدب العربى المعاصر، أو أعمال **جمال الغيطانى** الذى ترقى روايته «الزينى بركات» إلى مصاف روائع الأدب العالمى، والتى اعتبرها مترجمها الفرنسى المبدع «درة» الروايات العربية الحديثة، أو أعمال الفنان والأديب والناقد الفسلطينى **جبرا إبراهيم جبرا** وصديقه **عبد الرحمن منيف** صاحب ملحمة «مدن الملح»، أو الأعمال الأدبية والفلسفية للدكتور **محمد عزيز الحبابى**، مؤسس مذهب «الشخصانية»! وليس من شك فى أنه يمكننا الاستطراد طويلا إذ أن هناك فى كل بلد عربى تقريبا أعمالاً روائية وشعرية ومسرحية تستحق الثناء والتقدير، وهذا مما يدل على أن الساحة العربية غنية بالمواهب الفنية والإمكانيات الهائلة فى مجال الخلق والإبداع.

إلا أنه إذا كان ذلك كذلك، فهل يمثل هذا التألق الأدبى سمة عامة للنشاط الفنى والفكرى فى العالم العربى؟ وهنا يجدر بنا، كما يبدو لى، التريث قبل التسرع فى إلقاء الأحكام المتفائلة كما يفعل المفكر الكبير **حسن حنفى** فى مشروعه عن «علم الاستغراب» (٢). ذلك أنه باستثناء المجالات الثقافية ذات الطابع «الإنشائى» البحت وفقا لتعبير **طه حسين** المأثور، أى الطابع الإبداعى غير المشروط بظروف وقواعد الإنتاج المعرفى العالمى، فإن مجالات العلوم «الوصفية» أو التحليلية سواء أكانت طبيعية أو رياضية أو اجتماعية أو حتى إنسانية لم تستطع حتى الآن أن تحقق النقلة أو القطيعة المعرفية المطلوبة لتحقيق انطلاقتها الخاصة بها.

ليس من شك فى أن إمكانيات المعرفة متاحة، وخاصة فى عالمنا المعاصر، لجميع البلدان، إلا أن المعرفة كأى علمية إنتاجية تخضع لقواعد، وشروط إنتاج محددة، فهى تماماً مثل أى منتج مادى أو سلعة تخضع لعمليات من التنظيم والاستثمار والتخطيط الاستراتيجى. وتتحدد أهمية هذه العمليات من حيث الفعالية بالدور الريادى الذى تلعبه ثقافات بعض الدول أو الكتل الدولية على مستوى التأثير العالمى، وهو دور متغير تحدده المرحلة التاريخية وعوامل الهيمنة الحضارية بعامة. وإذا كان من المسلم به أن الفكر البشرى يتجاوز، بوجه عام، الشروط المادية (التاريخية، البيئية، الاقتصادية..) لإنتاجه، إلا أنه يحمل بشكل أو بآخر طابع الظروف التى يولد فيها ولا يطرح إلا «الإشكاليات» التى تنبثق عن هذه الظروف المحيطة. غير أنه مع حدوث النقلة التكنولوجية الهائلة التى شملت مجال الاتصال والمعلومات، فإن هذه الظروف لم تعد عقبة أو حاجزاً يعوق انتقال التصورات والأفكار والمفاهيم من البلاد المنتجة للسلع، وللأفكار أيضا، إلى البلاد الأخرى المستهلكة أو التابعة. ومن ثم انتشار النظريات والمفاهيم «المشتركة» فى جميع أنحاء العالم، وإن كان يظل هناك حاجز يصعب تجاوزه، وهو حاجز التقدم المادى الذى يفصل بين منظومة بلاد «الشمال» ومنظومة بلاد «الجنوب»؛ وهو حاجز لا ينصب فقط، كما قلنا، على قوى الإنتاج المادى، وإنما يشمل كذلك **قوى الإنتاج الفكرى**. ولعل ذلك هو ما يحقق هيمنة فكر

بلاد الشمال على فكر بلاد الجنوب فى ظل ظروف الهيمنة العالمية للغرب الأمريكى وتابعه الأوربى.

ولكن هل تعنى هيمنة الفكر الغربى على العالم المعاصر، خاصة بعد انهيار المعسكر الاشتراكى وانحسار الأيديولوجيا والمنظومة الفكرية التى كان يدعو إليها، تقلص كل مظاهر الفكر المغاير أو ثقافة «الآخر» كما يُقال من المنظور الفلسفى؟

ليس من شك فى أن الإجابة على هذا السؤال تتضمن شقين: فنحن حين نتحدث عن الهيمنة إنما نقصد السيادة الفكرية على المستوى الكلى أو الشمولى، وهذا لا ينفى الشق الآخر: وهو اختراق هذا المستوى الكلى بواسطة ضروب من الفكر المغاير، ولكن فى نطاق ضيق وغير مؤثر على الحركة الكلية للفكر المهيمن. ولعل الفكر العربى بقيمه ومحاوره المختلفة - باعتباره فكرا معارضا للقيم الأساسية للفكر الغربى، موجود على الساحة العالمية ولكنه، فى نظرى، لا يلعب أى دور مؤثر فى العالم المعاصر مقارنة بالدور الذى قام به إبان عصر النهضة الإسلامية بين القرنين الثانى والخامس الهجريين على الأكثر.

من ثم، فنحن يمكننا أن نشير إلى كتاب ومفكرين عرب عديدين يحتلون مكانة مرموقة على الساحة العالمية، يمكننا أن نشير إلى **إدوار سعيد** وأعماله عن فلسفة الاستشراق، وإلى **أنور عبد الملك** وما قام به من دور بارز فى بلورة نظرية خاصة بعلم اجتماع العالم الثالث، وإلى أعمال **مصطفى صفوان** فى مجال التحليل النفسى وإلى العديد من الروائيين اللبنانيين والمغاربة.. إلا أن ذلك كله لا يمثل، فى تصورى، نهضة شاملة للعالم العربى ولا يقدم لنا إلا بعض الأمثلة الفردية لبعض العبقريات العربية التى لم يخل منها أى عصر من العصور. لذلك وجدت لزاما على نفسى الا أكرس جهدى لرصد مثل هذه الحالات الفردية، لأنها لن تضع أيدينا على القضايا الجوهرية التى تميز بين فكرنا العربى وفكر العالم المحيط بنا، ووجدت من الأفضل، بدلاً من ذلك التركيز على منظور جديد الا وهو منظور «رؤى الوجود» (Weltanschauung)، الذى يمايز بين ثقافة أو حضارة وأخرى.

نحن والغرب:

لقد أدرك **حسن حنفى** بحق، فى دراسته عن «علم الاستغراب» (٣)، أن الوعى الأوربى يقوم منذ عصر النهضة. على «القطيعة المعرفية» فى حين يقوم اللاوعى الإسلامى علىّ «التواصل»، وهى فكرة إن دلت على شىء فإنما تدل على مدخلين مختلفين لنشاط الفكر البشرى والرؤية الحضارية. فالفكر الغربى، كما يذهب **«جرونباوم»** لا مركز له، أى أنه ينطلق دائما من نقطة الصفر ولا يجد أى حرج فى نقض المقدمات، وهو ما يرجع إلى كونه فكراً يقوم على الممارسة والإنتاج المادى للمفاهيم على العكس تماماً من الفكر الدينى الذى يدور، مهما اتسع نطاقه وتعددت تجلياته، فى فلك «الدائرة الهرمينوطيقية» كما يقول فلاسفة الظاهراتية. من ثم، فإن اختلاف التصورات أو تناقض الرؤى والنظريات والمذاهب فى الفكر الأوربى ليس مجرد نوع من الاضطراب النظرى أو دليلا على الإفلاس الايديولوجى، كما يظن بعض المتنبئين بانهيار منظومة الفكر الغربى، وإنما هو نتاج لتجارب تاريخية ولعمليات من الصراع مع الواقع والعالم. من ثم فإن هذا المنظور لا يجعل من العالم مجموعة من القيم أو الحقائق الثابتة التى يؤمن بها ويسعى إلى إبرازها أو الكشف عن مضمونها عبر تاريخ لا انفصال فيه ولا انقطاع، كما نفهم من مقولة «الأصالة» أو «الهوية» عندنا، وإنما على العكس هو يجعل من العالم مجالا مفتوحا يتصارع فيه الإنسان مع المادة ويعمل على تطويعها وتعديلها وتشكيلها إلى أقصى حدود إمكاناته التى يوفرها له التاريخ، أى مجموعة الفرص والاحتمالات التى يحاول أن يختار منها ما يتلاءم مع اهدافه الاستراتيجية فى كل مرحلة .

إن هذه العلاقة التى تقوم على الصراع والعنف - على التحدى كما يقول توينبى - والتى تشكل جوهر الفكر الغربى فى مواجهته للحياة والوجود مناقضة تماما للتصور الدينى للعالم؛ ولعل ذلك ما يفسر لنا تحول المسيحية فى الغرب من دين محبة وسلام كما هى فى جوهرها إلى دعوة حرب صليبية وإلى علاقات عنف وصدام لم يهدأ أوارها إلا بعد انحسار الدين عن مكانته المركزية فى المجتمع المدنى وانسحابه إلى عالم الضمائر والسرائر خلال العصور الحديثة. إن هذه العلاقة تفترض مجموعة من التصورات والمفاهيم التى تقوم على السيطرة والهيمنة والعنف، سواء أكان هذا العنف يتخذ طابع القوة العاتية المدمرة؛ وهو ما ينتج لنا مذاهب ونظريات تدعو إلى العنصرية والنازية والفاشية والهيمنة الإمبريالية؛ أو طابع القوة المرنة، إن صح هذا التعبير، وهو ما يولد نظريات تقوم على الشك والحيلة والمراوغة. ولعل هذا التفسير يطابق ما بلوره «بول ريكور» فى كتاباته عن «الهيرمينوطيقا» خلال تفسيراته أو تقسيماته للفكر الغربى إلى مدرستين رئيسيتين : مدرسة الشك أو «سوء الظن» من جهة، ومدرسة «التوفيق» من جهة أخرى. أما الأولى فتبرز عبر تحليلات ماركس ونيتشة وفرويد وكلها تقوم على الشك فى الواقع المباشر وفى ظاهر النصوص وتعتبر كل ما هو معطى ضربا من القناع المضلل الذى يجب كشفه أو رفعه لإبراز ما يُخفيه من الدفعات وعلاقات القوة الخفية، سواء أكان ذلك فى شكل رغبات مكبوتة أو قوى اجتماعية مقهورة ومسحوقة، أو فى شكل مثاليات خادعة تحجب الدفعات الحيوية الفعلية. وتحاول أن تدين، فى الظاهر فقط، انتشارها وتضوعها واكتمالها. وتبرز المدرسة الأخرى عبر التحليلات الفينومينولوجية للنصوص الدينية بوجه خاص، وهى تقوم على ضرب من التوفيق، فى إطار التفسير الغائى، بين الإنسان والعالم المحيط به وبينه وبين التاريخ واللغة والثقافة؛ وذلك إلى درجة يتحول فيها العالم كله إلى مجموعة من الإشارات والعلامات التى تخاطبه ويخاطبها ويودع فيها من تجارب حياته ومعيشته ما يشكل رصيداً لا ينتهى من الرموز التى لاتكف الجماعات البشرية المعنية بها عن استلهامها جيلا بعد جيل. (٤)

على كل حال، إننا لا نريد بهذا العرض إعطاء الأفضلية للرؤية الغربية على الشرقية، وإنما نريد إبراز حقيقة لا يجب أن تغيب عنا، وهى أن الرؤى والتصورات ضرب من الأيديولوجيات التى تختلف بالضرورة من مجتمع إلى آخر ومن حقبة إلى أخرى. كما نود أن نؤكد أن هذا الاختلاف هو لب «الأصالة» الثقافية، وذلك بقدر ما يمثل هذا المفهوم مجرد القدرة الذاتية على الإبداع والابتكار. من ثم، فالأصالة لا تتعارض بالضرورة مع الوافد أو الموروث، ولكن على شريطة أن لا تغترب فيهما أو تتطابق معهما تطابقا كليا؛ ذلك أن صلتنا بالموروث أو بالوافد الأجنبى يجب أن تقوم على الحوار والجدلية البناءة، وليس على التقليد أو المحاكاة. إن الحوار هو جوهر ثقافتنا، فديننا الإسلامى حوار بين الديانات وموروثنا الثقافى حوار بين الثقافات القديمة، وواقعنا الحضارى هو لقاء بين الحضارات. إن الأصالة، من ثم، ليست مجرد مطابقة الذات لنفسها فى صورة هوية ثابتة لا تكف عن تكرار تجربتها التاريخية الماضية، وإنما فى ابتكار طرائق وأشكال جديدة تؤكد بها وجودها وعطاءها المستمر.

نحن والشرق الأقصى

ليس من شك فى أن الثقافة العربية المعاصرة تكاد تكون مقطوعة الصلة بثقافات الهند والصين واليابان، اللهم إلا فى إطار التخصص الدقيق إن كان يوجد هذا التخصص. على كل حال، إن الثقافة الحديثة لهذه البلاد التاريخية العريقة تبدو لنا جميعا وكأنها مقطوعة من جذورها ربما باستثناء مجالات الفنون الشعبية من رقص وموسيقى وعروض. وليس من شك فى أن هذا الانطباع لا أساس له، فالفكر الهندى له تأثيرهُ القوى فى بعض تيارات الفكر الأوروبى المعاصر، والحضارة الصينية لها روادها، ولعل أهم المروجين لها فى فرنسا هو «اتيامبل» (Etembie) الذى قام

بالتدريس فى الجامعة المصرية قبل قيام الثورة المصرية فى عام ١٩٥٢. والكاتب **فيكتور سيجالين (V.Segalen)**. كما أن هناك حركة نشطة لترجمة كثير من النصوص الصينية واليابانية المعاصرة[٥]. ولعل بعضنا يذكر أعمال الكاتب اليابانى الكبير **«يوكيو ميشيما»** (١٩٢٥ ـ ١٩٧٠) وأهمها أربع روايات تحت مسمى **«بحر الخصوبة»**، كما نشرت له دار «جاليمار» الفرنسية ترجمات لثمانى روايات على الأقل.

مهما يكن من أمر، فإن الذى يجب أن نعنى به هنا هو محاولة التعرف على التصورات أو الرؤى الثقافية المختلفة التى تميزت بها شعوب هذه البلاد العريقة عبر التاريخ، والتى استطاعت أن تلعب دورا سياسيا واقتصاديا كبيرا فى عالمنا المعاصر. ولعل ما استحوذ على انتباهى فى هذا الصدد كتاب رائع حاول فيه باحث فرنسى مرموق[٦] تحليل استراتيجية الفكر الصينى القديم انطلاقا من مفهوم غير مألوف وهو مبدأ أو مقولة (تشيه che). بدلاً من الاعتماد على تحليل مفاهيم الفكر الصينى الكبرى مثل مفهوم «التاو» أى الطريق ومبدأ «لى» التنظيمى أو مبدأ «ين» المعبر عن القوة الكونية السلبية. خلاصة القول، أن الباحث الفرنسى يحاول من خلال المفهوم المذكور (تشيه) اكتشاف الخطوط المنطقية، ربما على شاكلة محاولة **الجابرى** لكشف بنية العقل العربى، التى تشكل الحامل الضمنى للثقافة الصينية فى تصورها الكلى للحياة والعالم الخارجى. ولعل النقطة الجديرة بالاعتبار هنا، هى تلك التى يتم فيها الربط أو الوصل فى الفكر الصينى، بين البنية فى ثباتها، أو الوضع، وبين القوة والحركة، خاصة وأن مفهوم (تشيه) تتعدد معانيه إلى درجة يدل فيها على الموقف أو الظروف المتاحة بقدر ما يدل فى الوقت نفسه، على القوة والاحتمال. ويبدو أن هذه «السيولة» فى استخدام المفاهيم والمصطلحات تشكل الطابع العلمى المميز للعقلية الصينية مقارنة بالصرامة الوصيفة والنظرية للعقلية اليونانية القديمة التى ورثها الفكر الغربى الحديث. وهكذا يتضح لنا أن التوجه الأساسى للفكر الصينى لا يرد الفعالية البشرية إلى إرادة الإنسان وإنما إلى وضع الأشياء أو إلى ترتيبها الطبيعى نفسه، وهو ما يختلف تماما عن منظور الفعالية الغربية التى تفرض المعنى على الواقع وتعمل جاهدة على تعديله وتغييره. إن الفكر الصينى، كما يذهب الباحث الفرنسى، يتوخى الانفتاح على الوضع الخارجى للوجود باعتبارة قوة محايثة يسعى إلى التشكل مع دفعاتها واتجاهاتها، والنفاذ إلى غاياته، من خلال ثناياها وانفراجاتها.

ونحن إذا حاولنا، فى مثال آخر، النفاذ إلى بنية الفكر الهندى لوجدناها أيضا تقوم على تصور ثابت وأزلى للوجود (٧) وكأنها تتعارض تماما مع التصور الغربى للتاريخ الذى ندركه كنوع من الحركة المتوجهة دوماً إلى الأمام ومن غير أى شكل من أشكال الارتداد. ذلك أن البرهمانية باعتبارها فلسفة وعلما ودينا وحكمة، تشكل منظومة فكرية قبلية متكاملة تقوم على التخصص الطائفى والحرفى الدقيق، وترفض كل معرفة ـ سواء أكانت طبية أو فلكية أو أخلاقية أو منطقية ـ لا تخضع لأحكام الدين ولا تخدم غاياته وتعاليمه المقننة بشكل بالغ الدقة فى كتابات (الفيدا) و (البراهمانا) و (الأوبانشاد). بل وحتى فن الحب بممارسته التى لاتفلت هى الأخرى من التقنين الدقيق فى كتاب (الكماسوترا) الشهير لا يمكن فصله عن إطار الطقوس الدينية والتعاليم الروحية. من ثم، فإن التفلسف لا يتجاوز فى إطار هذه العقيدة تفسير النصوص وتناقل التعاليم والحكم المتوارثة من طبقة المعلمين إلى تلاميذهم ومريديهم جيلا بعد جيل؛ كما أن الاجتهاد المطلوب لايُقصد به البتة اكتشاف حقائق جديدة، وإنما الاستيعاب الأمين والفهم الدقيق للموروث الثمين.

وليس من شك فى أننا مع الفكر الآسيوى أمام نمط من الرؤية الشمولية التى لا تسمح بالتمييز، بشكل حاسم، بين هذين الضربين من المعرفة كما يولد مع انخراط المجتمعات التقليدية في عملية

التحديث، الثنائية المعروفة التى تجاوزها الفكر الغربى منذ هيمنة العقلانية المدنية عليه، بتفرقة بين المجال الدينى والمجال العلمى أو بين مجال العلوم الوضعية ومجال المعتقدات والتصورات الدينية؛ وقد كان كانط أول من ميز الخطاب العلمى الذى يقوم على آليات العقل التجريدى أو الخالص، وبين الخطاب الدينى أو الأخلاقى الذى يستند إلى آليات العقل العلمى. وليس من شك فى أن هذه الثنائية مازالت تمثل لبعض المفكرين العرب إشكالية عويصة خاصة فى إطار ما يسمى «بأسلمة» العلوم أو المعرفة [(٨)]. إلا أنه من الواضح أن هذه الثنائية، وإن لم يتم حلها فى الشرق العربى على المستوى النظرى أوالايديولوجى، قد تم تجاوزها على المستوى العلمى فى العصر الحديث، خاصة أن عددا لا بأس به من البلدان سريعة النمو قد احتضن بصورة أو بأخرى، أى عن طريق النقل أو التبعية أو عن طريق التجاوز والابتكار، كل منجزات التكنولوجيا الغربية المتطورة.

من الواضح إذن أنه يمكننا الفصل، على مستوى الواقع العلمى، بين التقدم المادى والتطور الحضارى والتقنى، وبين الثقافة التى تخص، فى الأغلب، الجوانب الكيفية والذاتية من حضارات الدول والشعوب. من ثم، فإن المفاضلة بين ثقافات الشعوب والتنبؤات التى يحلو لبعض المفكرين إطلاقها حول أفول بعض الثقافات وصعود أخرى، ليست إلا مجرد ردود فعل لصيغة التعالى التى فرضتها على العالم، إبان فترة الهيمنة الامبريالية، الطفرة الحضارية والفكرية الهائلة التى أحدثتها الثورة الصناعية والتكنولوجية فى الغرب. ذلك أن نقطة المفاضلة الحقيقية ليست بين الثقافات باعتبارها نتاجات رؤيوية تاريخية للشعوب، وإنما بين قدراتها الفعلية على التفاعل مع التطور الحضارى العالمى وإقامة الحوار البناء والإيجابى مع غيرها من شعوب العالم. من ثم، فإن الإشكالية المطروحة على الثقافة العربية المعاصرة تظل متمثلة فى مدى قدرتها على إقامة علاقة عقلانية بين الوعى باعتباره بناءً كيفيا يشكل ماهية الثقافة، وبين عالم الحتميات الذى يشكل فى كل مرحلة من مراحل التطور المضمون الفعلى للحضارة باعتبارها مجموعة من الإنجازات المادية والمكتسبات الأدبية. ولما كان الوعى لا يمثل، بالضرورة، انعكاسا آليا للواقع، وإنما فى الأغلب تنظيما له، طالما أن المعارف العامة والعالمية متاحة فى عالمنا المفتوح، فإن مهمته تظل مع ذلك فى قدرته لا على الشطح، وإنما على الاستباق المنظم للمرحلة الحضارية التاريخية المعاصرة بحيث لا يعرض نفسه، كما يقول «جورفيتش» [(٩)]، لمخاطر التجريد وعدم تقدير الظروف الموضوعية.

رؤية نقدية للفكر العربى المعاصر

ليس من شك فى أن أى فكر صادق لابد أن يتفاعل مع واقعه التاريخى؛ والفكر العربى باعتباره وريثا لحضارة عريقة ولقيم إنسانية عظيمة، يعيش منذ انبلاج وعى مثقفيه فى القرن الماضى، على الحضارة الغربية الحديثة، حالة من الأزمة المستمرة حتى الآن. لا جرم إذن أن تجد من بين مثقفيه من هو رافض لهذه الحضارة الوافدة ولكل ما تمثله من قيم وتصورات ومن هو راض عنها ومطالب بقبولها على علاتها، أى بخيرها وشرها كما كان يحلو لطه حسين أن يقول، كما تجد من يتخذ منها موقفا وسطا فيقبل التحديث ومواكبة العصر، إلا أنه يريد أن يمزج ذلك كله بعناصر يعدها إيجابية وبناءة من موروثه. وليس من شك فى أن هذا التنوع الفكرى ظاهرة طبيعية بالغة الصحة وليس دليلا على التخبط والضّياع كما يصور ذلك بعض دعاة الفكر الواحد والمشاريع التوحيدية التى يراد منها تجاوز الاختلاف وصب العقول فى بوتقة واحدة، وهو الأمر الذى يؤدى إلى قولبة المفكرين وخلق الثنائيات المعروفة بين فكر الظاهر وفكر الباطن، أى بين فكر الرياء والمداهنة وفكر التستر والخفاء. إن الاختلاف فى الفكر واحترام الرأى الآخر حقان من الحقوق الديمقراطية الأصيلة والضرورية لبناء الفرد والإنسان المبدع الخلاق. إلا أن هذا الحق فى الاختلاف لا يجب أن يقوم على مجرد الرغبة فى الاختلاف أو بغرض تأكيد مواقف حزبية متعصبة، إذ

يجدر بنا أن نزوده وندعمه برؤية نقدية أصيلة، فالنقد هو الوسيلة المنهجية الوحيدة لتجنب ظاهرتين مؤلمتين فى ثقافتنا العربية المعاصرة: ظاهرة المبالغة فى مدح الذات والمبالغة المقابلة التى تقوم على تحقيرها «وجلدها»، كما يقال.

وإنك لتلاحظ ظاهرة المبالغة فى مدح الذات فى كثير من الكتابات التى تقوم على قبول التراث والتطابق معه تطابقا كاملا، وذلك إلى درجة أن هذه الكتابات تنتهى بعدم فهم كل فكر مغاير، وإلى التقوقع على الذات بشكل مرضى. ولعل أهم سمات هذه الظاهرة فى الآونة الأخيرة التنبؤ بأفول الثقافة الغربية وانحسارها التدريجى عن مكانة الصدارة، وما نعيبه على هذه الرؤية ليس هو اتخاذها لهذا الموقف، فهذا من حق دعاتها، إلا أن عيبها الجوهرى هو تكرارها بصورة عشوائية إلى الدرجة التى تتحول فيها، فى النهاية، إلى نوع من الذرائعية التى تعوق رؤيتنا السليمة لواقعنا الثقافى، وكذلك تبسيطها المخل لثقافة الآخر إلى درجة أننا نلاحظ انحسارا كبيرا فى مستوى المعرفة المتاحة بالفكر الغربى أو العالمى، مقارنة بفترة الستينيات، وحتى ما قبلها.

ونحن، فى الواقع، لا ننكر طابع القهر والقمع الذى قامت عليه الحضارة الغربية ونتاجها الأمريكى المسوخ، إلا أننا قد نختلف فى تفسير الظواهر الثقافية ومدى ارتباطها بما يسميه بعض الكتاب «الوعى الأوروبى»، ذلك أن الذى ندينه هو، فى الأغلب، نوعٌ من الوعى الأوروبى السياسى، إن صح هذا التعبير. ونقصد به، على وجه الخصوص، الوعى المضلل الذى يقوم على العنصرية والتعالى والصلف وينزع إلى الهيمنة العالمية الصريحة والمكشوفة باسم الدعاوى الزائفة حول الدفاع عن الحريات وحقوق الإنسان وباسم حق التدخل المزعوم للدفاع عن الأقليات العرقية ومحاربة الإرهاب، وهى دعاوى يتكشف زيفها يوما بعد يوم، حينما نرى تقاعس أمريكا أو دول المجموعة الأوروبية عن نجدة مسلمى البوسنة والهرسك، وحينما نرى وحشية الحركات العنصرية العمياء ضد السود فى أمريكا والعرب فى فرنسا.

خلاف ذلك، فإن مناقشة النظريات الفلسفية والمذاهب الفكرية والأدبية المختلفة لا يجب أن تتم بالإدانة القاطعة المتعجلة أو بالتعميمات التى لا تأخذ فى الاعتبار سياق الفكر والرؤية التاريخية الحاملة له، إذ إننا - على سبيل المثال - لا يمكن أن ننكر دور **«نيتشه»** بالرغم من كل ألوان الإدانة التى يمكن أن يدمغ بها مبدأ (إرادة القوة) لديه، فى تعرية الفكر الميتافيزيقى التقليدى وربطه الزائف بين الأخلاق والمنطق والمنفعة، ولا يمكننا أن نفهم مقولة (موت المؤلف) فى الأدب أو (موت الإنسان) فى فلسفة **فوكو** على أنها موت الكائن الحى، إذ إنها مجرد مقولة يقصد بها - خاصة فى مجال النقد الأدبى - حجب العوامل النفسية والاجتماعية البحته التى كان يرد إليها العمل الأدبى أو الفنى ردا مطلقا فى النقد التقليدى، وذلك بهدف إبراز خصوصية النص وإفساح المجال لظهور آلياته المنتجة للدلالات والمعانى (موضوع الأدبية)، من غير تجاوزه وتحويله إلى مجرد وثيقة أو شهادة قد تفيد عالم الاجتماع أو عالم النفس، ولكنها لا تخدم الناقد الأدبى بصورة مباشرة. وليس من شك فى أننا هنا بصدد ظاهرة من ظواهر تجديد الفكر وتنويع المناهج والمداخل، ولايقصد بذلك البتة قتل الإنسان وطمس قيمه، إذ أن معظم رواد المدرسة النصية قد أثبتوا أنهم هم الذين يدافعون عن القيم الإنسانية الحقيقية - ولعل مثال - **«تودوروف»** هو خير دليل على ذلك - ضد كل ألوان التقوقع والجمود، كما أن مقولة (موت الإنسان)، فى عالم يعيش فيه الإنسان بكل جوارحه، لا يقصد بها إلا أنها الدور الأيديولوجى التقليدى الذى لعبته العلوم الإنسانية الغربية فى عصر الوضعية العلمية، وهى العلوم التى جعلت من الصورة الوهمية للإنسان الغربى معيارا للإنسان فى كل زمان ومكان. وكذلك الحال بالنسبة للأحكام المتسرعة التى تروج عن الوجودية، فهى وإن بدت للشرقى فى صورة الحرية المنفلتة التى

تضرب عرض الحائط بكل قيم الأسرة والمجتمع، إلا أنها - من غير شك - رؤية لها دورها الايجابى فى إلقاء الضوء على الوجود الفردى وحرية الإنسان الجذرية فى الاختيار، هذا الاختيار الذى لا ينفصل بأية حال من الأحوال عن الإحساس بالمسئولية والالتزام الأخلاقى.

أضف إلى ذلك أن اتهام التفكيكية بمحاربة العقل واتخاذ عبارة «بارت» عن (درجة الصفر للكتابة) دعوة للأمعنى والثرثرة الجوفاء، واتهام الوجوية بأنها تدعو إلى وجود من أجل الموت، والاستناد إلى مفهوم (الأفول) عند «شبنجلر» لتعميمه على الفكر الغربى، هى مواقف تقوم، من غير شك، على أحكام من خارج سياق هذا الفكر، كما ينبثق انطلاقا من المدلولات والايحاءات السلبية التى تولدها هذه العبارات والكلمات فى مخيلة الشرقى، من حيث كونها دعوة إلى التفكيك واللاعقل والعدم والموت، بينما تتميز كل هذه العبارات أو المفاهيم بمدلول ثورى إيجابى فى سياقها الفكرى أو الدلالى الأصلى. فالعبرة ليست بتفكيك العقل وأنما بتفكيك أى عقل: أهو العقل على الإطلاق؟ أم العقل الغربى وليد الهيمنة التاريخية فى حقبة من الحقب على مصير البشرية؟ والعبرة ليست بكلمة (الصفر) ولكن بما تحمله هذه الكلمة من شحنة ثورية وتحررية فى إطار معنى الكتابة من حيث علاقتها باللغة والأسلوب، وما كان يناط بهذين فى الفكر التقليدى من وظائف الدفاع والحفاظ على الموروثات العنصرية والتسلطية للعقلية الغربية، والعبرة ليست بالحديث عن الموت أو العدم فى الوجودية، فالموت هو قدر الإنسان الفانى الذى يجب عليه مواجهته وتجاوزه بالبناء والتشييد على أسس مخالفة تماما للصور التقليدية التى كرستها الميتافيزيقا الغربية عبر عمليات لم تنته - ولن تنتهى - من التلفيق والتزوير.

ويقابل هذه الرؤية التبسيطية لثقافة الآخر رؤية تثبيطية أكثر خطورة لأنها تنفى كل الجوانب الإيجابية فى الموروث، وتحاول بتر كل الجذور التى تربطنا بماضى الأمة وتاريخها. وربما كانت محاولة الشاعر ادونيس فى كتابه (الثابت والمتحول) [١٠] إحدى هذه المحاولات الجذرية التى تروم إحداث الانفصام التام مع التراث.

وهنا أيضا، أنا لا ألوم الشاعر، كما لم أكن ألوم الموقف المقابل فى حد ذاته، ولكنى أعيب عليه هذا التجنى الواضح، الذى لا ينبثق من منهجية علمية راسخة، على حركة النهضة الأدبية العربية وعلى رموزها المصرية بوجه خاص (البارودى وشوقى وحافظ)، وهو الأمر الذى تفوح منه رائحة النزعة الإقليمية البغيضة التى يحاول كل عربى تجاوزها فى سبيل تأكيد عناصر التآزر والتلاقى فى قلب الثقافة العربية. إلا أن هذا لايمنعنى فى الوقت نفسه، من تسجيل إعجابى بهذه المحاولة التى حرص فيها الشاعر على تحديد مفهوم الشعر والشاعرية وربطها بحركة المستقبل والكتابة الإبداعية فى صيرورتها وتحولها المستمر، كما لا يفوتنى إبرازه لعناصر الحركة والحياة فى قلب التراث، والتى تجلت فى النزعة الصوفية نحو التوحد مع المطلق، وفى بدايات شعر الحداثة على أيدى عناصر الرفض والثورة فى قلب المجتمع التسلطى القديم من امثال بشار وابى نواس وابى تمام. وليس من شك في أن التصورات والمفاهيم التي يلجأ أدونيس فى تحليلاته التى تأتيه من مصادر أوروبية خالصة، وخاصة ما يتعلق منها بمفهوم الشاعرية أو ماهية الشعر انفتاح الكتابة على المستقبل، هذا غير ما ينقله أحيانا تحت ستار التناص، وفقا لتنقيبات كاظم جهاد [١١]، عن الفكر النقدى الفرنسى.

تجديد الفكر العربى وقضية المنهج

من الظاهر للعيان أن الغالبية العظمى من فروع الفكر العربى، كما تتمثل عبر العلوم الاجتماعية والإنسانية التى شهدت تقدما مرموقا منذ ميلادها بعد الحرب العالمية الثانية، تستلهم نماذج غربية، ولم تُعرف الثورة - التى نشهدها حاليا - على هذه التبعية، إلا كرد فعل للرؤية المركزية الواحدية الجانب التى فرضتها عليها طويلا

هذه المناهج. ولعل ما يهمنا هنا فى المقام الاول هو تلمس دوافع هذا الثورة علي الوافد الغربي، خاصة فى مجال علوم وممارسات منهجية خضعت خلال ما يقرب من نصف القرن لتأثير العلم الغربى ورؤاه وأساليبة. ولربما تكون دراسات **إدوار سعيد** عن تاريخ الاستشراق وخلفياته الأيدلوجية وفقا لمنهج (الأركيولوجيا الفكرية) الذى ابتدعه **ميشيل فوكو**، بالإضافة إلى الحركة النقدية النشطة التى عرفتها العلوم الاجتماعية الغربية نفسها بعد ذيوع البنيوية والتفكيكية وانتشار التيارات المعارضة عبر مدرسة (**فرانكفورت**)، وكل ما اتخذ شكل المناهضة للعلوم الوضعية مثل حركة الطب النفسى المضاد على أيدى **لانج وكوبر**، بل وحركة المعارضة الأدبية نفسها على شاكلة دعوة (اللا أدب) و (اللا شعر)، وغير ذلك مما يعبر عن تفكك العلم الموروث عن القرن التاسع عشر بمناهجه الوضعية الواحدية الرؤية، والمحافظة إلى درجة طمس كل فكر مغاير، نقول ربما عمل ذلك كله متضافرا على إيقاظ الوعى العربى وتنبيهه إلى طابع النسبية التاريخية التى تتسم بها العلوم الوافدة من الغرب. وليس من شك، من جهة أخرى، فى أن التجربة المتولدة عن ممارسة مناهج هذه العلوم وتطبيقها بشكل ومن غير تقدير كاف لخصوصية واقع مجتمعاتنا المحلية، قد ولدت مع الوقت نوعا من الوعى المضاد لدى الصفوة من الباحثين العرب، كما دفعتهم إلى تنمية الرغبة فى تأسيس علوم ومناهج تنبت من البيئة العربية نفسها، مثلما نرى حاليا فى مجال العلوم الأجتماعية [١٢] والفلسفية وغيرها من النشاطات الأدبية والفنية.

لاجرم، من ثم، أن يكون استيقاظ الوعى العربى من (سباته العميق)، وفقا لعبارة **كانط** الشهيرة، دليلا حيا على إنتفاضة الفكر العربى المعاصر ورغبته الأكيدة فى التحرر المستمر والدؤوب من قضية الوعى السائد الذى غالبا ما يميل إلى الثبات والاستقرار، ومن قبضة الوعى المغترب، كما يقول زميلنا **محمد بيومى**، وذلك بقدر مايشكل هذا الوعى المغترب نوعا من الاستكانة والقبول بالحلول السهلة وبالمعرفة المتاحة فى إطار التبعية لعلاقات القوى الموجودة على المستوى العالمى. ومن ثم، تكتسب اعمال الفيلسوف الراحل **زكى نجيب محمود** اهمية قصوى بفضل مارسخته من مفاهيم التحرر العلمي والعقلانية ومن مبادئ المنطق وروح النقد، سواء فيما يخص قبول الوافد او الموروث. ومن ثم ايضا تكتسب محاولات المفكر الثورى **حسن حنفى** اهمية ربما اخطر اثرا لاننا معه بصدد هموم مفكر إسلامى مبدع يتسم بشمولية الرؤية وتنوع المداخل، كما أنه يتسم بالالتزام الصادق الذى لايفتر بقضايا الأمة العربية وتراثها العريق، وهو انطلاقا من المنظور لا يفصل بين عملية التنظير والإبداع الفكرى وبين العمل الثورى الخلاق، وضرورة البحث عن طرائق ومناهج جديدة، ليس فحسب لإحياء التراث [١٣] وإنما لإعادة بنائه وصياغته فى صورة تواكب العصر وتتجدد بتجدد حاجاته وضروراته.

وليس من شك فى أن محاولة **حسن حنفى** لفهم الماضى وإعادة صياغته على ضوء المناهج الظاهراتية تعد، فى نظرنا، أكبر عملية إحياء معاصرة للتاريخ العلمى للأمة العربية والاسلامية على أساس من المنهجية الدقيقة والواعية. وليس من شك فى أن مشروع **حسن حنفى** البالغ الطموح، والذى يذكرنى بمشاريع إحياء الفكر الالمانى خلال القرن التاسع عشر، يختلف بشكل واضح وصريح عن كثير من المشروعات الرامية إلى إحياء التراث أو إلى إعادة تقييمه فهو بخلاف مشروع **محمد عابد الجابرى** الذى يحاول إبراز مكونات العقل العربى فى صورة قواعد إجرائية أساسية تم بواسطتها إنتاج نظمه المعرفية خلال ما يسمية بـ (عصر التدوين)، يقوم على محاولة جريئة - واضحة التأثير بالمنهج الظاهراتى - يسعى فيها الكاتب إلى تجاوز الازدواجية داخل الأنا، أى ثنائية الذات، والموضوع المشكلة للبنية المعرفية نفسها.

بعبارة أخرى، إذا كانت محاولة الجابرى تنطلق من منظور بنيوى تحليلى أو تفكيكى، ولا يمكن أن تتحقق إلا من خلال تصور الأنا من منظورالمغاير، فإن رؤية حسن حنفى التى - يحاول فيها أن يلائم بين الحاضر وبين الموروث، تتم على النقيض من ذلك، من منطلق الأنا الصرف ومن مركزيته الأساسية - وهى بؤرة الوعى نفسه - المشكلة لوجوده فى علاقته بنفسه وبالآخر، من خلال تجربته التاريخية والجماعية التى لا تنفصل فيها - وفقا لخصوصية الموروث الإسلامى - الرؤية عن الواقع أو النظرية عن الممارسة.

ولعل هذه الرؤية الداخلية العضوية - على طريقة هيجل - للتراث، هى التى تسمح للكاتب برد ضروب التنوع والتعدد وكل أشكال التعرض والتضارب بين علوم النقل والعقل، وبين نزعات الفلسفة والفقه، أو بين التصوف والفقه، إلى وحدة مركزية، وهى وحدة العقيدة التى تبدأ منها وتنتهى عندها كل ألوان الإجتهاد، بينما يميل مفكرون آخرون من أمثال زكى نجيب محمود الذى يطبق المنهج التحليلى الإنجليزى ، أو الجابرى الذى يطبق طريقة فوكو الإجرائية فى حفريات المعرفة [١٤] إلى إجراء عمليات تنقية وغربلة، إن صح هذا التعبير، للتراث، بحيث يمكن التمييز بين مستويات المعقول واللامعقول وبين العلمى والخرافى أو بين الجوانب البيانية والعرفانية والبرهانية للنظام المعرفى العربى. كما يذهب عابد الجابرى.[١٥]

إن أهم ما يميز كتابات حسن حنفى والجابرى هو قدرتها على بلورة رؤية نقدية بالغة الأهمية فى مجال بناء المفاهيم والتصورات الفلسفية العقلانية، بينما تتميز أعمال عبد الله العروى وسمير أمين ومحمود أمين العالم بقدرتها على كشف الجذور الاجتماعية والاقتصادية والتاريخية المحركة للثقافة العربية ولمختلف الأيديولوجيات المتصارعة فى العالم العربى المعاصر. ولعل ما يؤكد أهمية المواقف النقدية من الفكر السائد، مقولة أمين العالم بأن التثقيف الحقيقى : قد يكون هو التفريغ الثقافى لا التثقيف، التفريغ الثقافى - نقديا من أجل إعادة التثقيف»[١٦]

ومعنى ذلك أن بناء الوعى الضرورى للتقدم، وإحداث عملية التنمية، يتطلبان دوما إعادة طرح الفكر السائد والموروث للتساؤل والنقاش، ثم التجاوز؛ و إلا ساد الجمود والموات وأصبحت الثقافة مجرد «اكليشيهات» وقوالب فارغة، وتحولت العملية التثقيفية إلى مجرد اجترار وحشو للذاكرة، وهو ما تعرضت له الأمة العربية، بشكل ملحوظ، فى فترات تدهورها وتبعيتها للقوى الخارجية، بل وما زال يشكل آفة نظمها التعليمية والتربوية. وذلك أن الفكر الصادق يتم، كما يعلمنا هيدجر، حينما يدفعنا الفكر إلى «مزيد من التفكير» وهو الأمر الذى يضع أيدينا على هذه الحقيقة البسيطة، وهى أننا لا نفكر دائما بالقدر الكافى [١٧] فالفكر المبدع استباق دائم، ولا يمكن أن يكون تكرار أو تأكيدا لهوية ثابتة وأبدية على شاكلة هذه القوالب العقلية الجامدة التى ظنها الجابرى خاصة بالثقافة العربية، وهى تخص، فى الواقع، مجمل الفكر البشرى - ومنه بالطبع الفكر الغربى - حتى بزوغ العلمية العقلية الحديثة التى تقوم على إنتاج المعرفة. ولاشك فى أن هذا الاستباق لا يمنع من الارتداد إلى الماضى، ولكنه ارتداد - إذا كنا بصدد إبداع حقيقى - يقوم على البناء وإعادة الإنتاج فى صور جديدة، وليس على مجرد التلقى السلبى.

من هنا أرى أن عملية التحديث المستمر - ولا أقول الحداثة - ضرورة حيوية لتحقيق الدفعة إلى الأمام. والتحديث الذى أقصده لا يشمل نطاق الفكر والرؤى فحسب وإنما كذلك، وبشكل أساسى، ضرورة تغيير الهياكل التنظيمية والتعليمية والتربوية. وذلك لأن تحويل موضوع التحديث إلى «حداثة» أى إلى ترف نظرى أو جدل فوقى لا يترجم إلى وقائع وأفعال، ليس إلا ضربا من الثرثرة أو السفسطة التى سرعان ما تتحول إلى صناعة أو حرفة، لا تتجاوز

دائرة المتخصصين ولكنها لا تؤثر قليلا او كثيراً في مجريات الواقع ولا تدخل فى خط المسيرة التاريخية للمجتمع. ولعل ابسط الامثلة التى يمكن ان تضرب لذلك هو غياب الروح الجماعية فى البحث العلمي، وغياب التخطيط، ليس فحسب على مستوى البلد الواحد، وإنما ايضا على مستوى العالم العربى باعتباره كتلة واحدة وكذلك انعدام التخصص الدقيق بالمعنى الحقيقى للكلمة، وهيمنة العواطف والمجاملات الشخصية على كثير من اللجان العلمية، ناهيك عن الإغراق فى الإجراءات الشكلية والاعتبارات الهيراركية التى لا تفسح المجال لبروز المواهب الشابة أو الجديدة، وتطوير اليات البحث وربط العلم بالحياة عن طريق الحوار البناء. ذلك ان المعرفة الحقة، كما يذهب **غالى شكرى** (١٨)، لا تكتسب فعاليتها فى مجتمعاتنا التى تسعى إلى النمو والنهضة إلا بدمجها فى نسيج الحياة وتحويلها إلى مادة للتفكير العام وتبادل الراى والتفاعل فى الأذهان والنفوس.

ولعل كلمة النهضة هنا، يجب أن تسترعى انتباهنا إذا كنا فعلا نريد أن يكون لنا دورنا الفعال على مستوى الفكر العالمى، فالنهضة بمعنى التقدم الشامل والارتقاء الحضارى إلى مستوى الإمكانات المادية والمعيشية والروحية المتاحة للبلاد المتقدمة، هى الغاية التى يجب أن نضعها نصب أعيننا، وما الثقافة - بالرغم من تمايزها واستقلاليتها على مستوى الإبداع الفردى - إلا إحدى الوسائل بجانب التنمية الاقتصادية والاجتماعية لإحداثها: أو قل أنها الوسيلة الرئيسية، وذلك بقدر ماتوفره من رؤية كلية تنتظم كل جوانب العملية التنموية فى نسق متجانس ومتكامل.

من ثم تأتى أهمية الوظيفة الاستراتيجية، إن صح هذا التعبير، للثقافة، خاصة أنه لا يمكن الفصل فى عالمنا الحديث بين الدور التنظيمى والتخطيطى للدولة وبين عملية الثقافة. وهنا يأتى دور فكر التنوير وفعاليته القصوى فى اكتشاف حركة التاريخ وتلمس اتجاهاته الرئيسية، وفى إعداد (وبلورة) الأدوات التحليلية اللازمة لبناء مفاهيم عقلانية لا تصطدم مع خط التطور العام، و تكون قادرة فى الوقت نفسه على كشف الأقنعة الأيديولوجية المختلفة التى ترتديها النظريات والدعوات التى تعمل فى صالح الركود والتقهقر من جهة، وفى صالح هيمنة الدول الراسمالية الكبرى التى مازالت تعمل من منظور التمركز الغربى من جهة اخرى. ومن هنا تأتى ضرورة توفير المناخ الديمقراطى السليم لكى تتحقق لكل فروع الفكر المستنير فرص كشف (ورفض) الأفكار والتصورات المتكلسة التى ينفصل فيها الفكر عن الواقع، ويتحول إلى مجرد شحنات انفعالية لاضابط لها.

من ثم، يتبين لنا أيضا الطابع الدينامى للثقافة، فهى ليست اداة تنوير فحسب وإنما، وفى المقام الاول، اداة تغيير. إلا أن كل تغيير أو تطوير للنظم والمؤسسات وللبنى العقلية لا يتم بصورة عشوائية ولا بمجرد الرجوع الكامل إلى الماضى ولا بالاعتماد على تجارب أو معونات الشعوب الأخرى، وإنما، وهذا هو ما حدث تاريخيا، عن طريق اكتساب الخبرات من غير شروط فكرية مسبقة، مع توظيف ذكى للتقاليد الأسرية والجماعية وعادات التقشف المتوارثة، كما تم فى تجربة النهضة اليابانية (١٩) المعاصرة لتجربة **محمد على** فى بناء الدولة الحديثة، أو عن طريق التنظير الأيديولوجى المسبق كما تم خلال التجربة الاشتراكية التى انتهت، لأسباب موضوعية مركبة، بالفشل، وإن كان ذلك لا يلغى النتائج الإيجابية التى حققتها البلدان الاشتراكية على مستوى الحقوق والضمانات الاجتماعية للأفراد، كما لايقلل من أهمية القاعدة الصناعية والعلمية التى توصلت إلى بنائها فى ظروف بالغة الصعوبة. وليس من شك فى أن الظروف الموضوعية التى تحققت فيها نهضة البلاد المشار اليها، وإن لم تكتمل بالنسبة لبلدان المعسكر الاشتراكى، لا يمكن أن تتكرر بحيث يمكن الانطلاق على هدايتها فى بناء تجربة مماثلة. فلقد قدمت تفسيرات كثيرة بالنسبة لمرونة اليابان وقدراتها الفذة على تمثل الخبرات الأوروبية أو الأمريكية، ومنها الطابع المدنى للكونفوشيانية

والواقعى للبوذية مقارنة بالطابع الروحانى البحت للهندوكية (٢٠) ويمكننا أن نضيف إلى ذلك ما يقدم تفسيراً لتخلف كثير من البلدان الأفريقية من عقلية بدائية تقوم على المحايثة وعدم الفصل بين الواقع والخيال (أطروحة لوسيان ليفى - برول). ولكن لا يجب أن ننسى أن كل هذه التفسيرات ليست إلا مجموعة من التصورات قد تم إعدادها وتصنيف عقليات الشعوب ونفسياتها (٢١) على أساسها فى الغرب، ومن واقع هيمنته على مصير العالم ابتداء من عصر النهضة فى القرن السادس عشر، المواكب لأول تجربة رأسمالية عالمية.

أريد أن أقول: إن هذه التفسيرات والتبريرات لا حقة، ولكن التصور المثالى للأمور هو الذى يعكس النتائج التاريخية إلى مقدمات طبيعية، ويحاول أن يصور لنا أن هناك قوالب عقلية مسبقة تحكم التطور كما تحكم حدود التقدم وفى الواقع ليست معظم هذه التصورات النظرية التى يقدمها الغرب لتبرير تقدمه التاريخى، إلا ضربا من التخرصات والاجتهادات المصطنعة، وإن كان قد استطاع أن يفرضها علينا من خلال علومه الاجتماعية والإنسانية التى رأت النور خلال القرن التاسع عشر - فلأن هناك تلازما عضويا إن صح هذا التعبير، بين المعرفة والمقدرة وبين منطق العلم ومنطق القوة. ذلك أن المعرفة بمفهومها الحديث باعتبارها فعالية مؤثرة فى الواقع؛ وليس مجرد تصور أُنطولوجى مطابق لحقيقة ثابتة كما كانت فى الفكر الميتافيزيقى القديم والوسيط، لا يمكن أن تنفصل عن مفهوم القوة. ومن ثم، فإن كل ما يقدمه الغرب من مناهج معرفية يبدو وكأنه يكتسب، على مستوى المعطيات المباشرة والرؤية الظاهرية البحته (ومن هنا ضرورة التحليل والتفكيك بالنفسية للفكر المغاير) مصداقيته من الواقع الحالى ومن منطق الأحداث نفسها.

ومهما يكن من معقولية هذين الطريقين إلى النهضة والتقدم، سواء أكان نظريا يقوم على برنامج ثورى أو مشروع تنويرى محدد المعالم، أو كان إمبريقيا مفتوحا، فإن كلا منهما لابد أن يجمع بين طرفى نقيضه فى جدلية حية، لأن المسيرة التاريخية أو حركة الصيرورة الاجتماعية لا تعرف الفصل النظرى ولا الرؤى البالغة التحديد. ومن هنا تبدو لى أهمية المزاوجة بالنسبة لتجربتنا فى التنمية الثقافية بين الطابع العلمى والمفتوح على العالم الخارجى وبين عملية بناء التصورات وتطويع الرؤى والنظريات، سواء أكانت تراثية أو غربية أو حتى شرقية، من غير أحكام مسبقة.

هوامش

(١) إن العلاقة بين «الخصوصية» و «العالمية» تقوم غالبا على التعارض، ولكنها تستطيع فى طور التحول نحو «الحضارة» و «المدنية» أن تتجاوز هذا التعارض وأن تصل إلى بناء إيجابى خلاق. انظر: **برهان غليون**: اغتيال العقل - محنة الثقافة العربية بين الفلسفة والتبعية. مكتبة مدبولى، القاهرة الطبعة الثالثة، ١٩٩٠، ص ١١٧.

(٢) د. **حسن حنفى**: مقدمة فى علم الاستغراب. القاهرة، الدار القومية، ١٩٩٢.

(٣) المرجع نفسه، ص ٦١٥

(٤) أعمال **بول ريكور** كثيرة، ولكن يمكن الرجوع إلى هذا الكتاب:

Paul Ricoeur, Le conflit des interprations. Paris, Leseail 1969.

(٥) بالنسبة للمكتبة العربية نحيل إلى كتاب د. **غالى شكرى:** الحلم اليابانى. دار المستقبل الفجالة والأسكندرية، ١٩٩٤.

(٦) Francois Jullien, Lapropension des choses. Paris, LeSeuil, 1992

(٧) Madeleine Biardeau, Philosophie de L'Inde in Hist. de La Philosophie 1, Encyclopedie de La Pleiade, 1969, PP 82 - 240.

(٨) د. محمد عمارة: إسلامية المعرفة. دار الشرق الأوسط للنشر، القاهرة، ١٩٩١.

(٩) Georges Gurvitch Ies Cadres Sociaux de la connaissance. paris, P.U.F.,1966, P 12.

(١٠) ادونيس (على أحمد سعيد): الثابت والمتحول - بحث فى الاتباع والإبداع عند العرب. ٣ - صدمة الحداثة، دار العودة، بيروت، الطبعة الرابعة، ١٩٨٣.

(١١) كاظم جهاد: أدونيس منتحلا. دراسة فى الاستحواذ الأدبى وارتجالية الترجمة يسبقها: ما هو التناص؟

(١٢) د. محمد أحمد بيومى: علم الاجتماع بين الوعى الإسلامى والوعى المغترب، الإسكندرية، دار المعرفة الجماعية، ١٩٩٣.

(١٣) د. حسن حنفى: التراث والتجديد. القاهرة، المركز العربى للبحث والنشر، ١٩٨٠.

(١٤) د. محمد على الكردى: نظرية المعرفة والسلطة عند ميشل فوكو، الأسكندرية، دار المعرفة الجامعية، ١٩٩٢.

(١٥) د. محمد عابد الجابرى: إشكاليات الفكر العربى المعاصر. مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، الطبعة الثانية، ١٩٩٠ ص ٥٩.

(١٦) محمود أمين العالم: مفاهيم وقضايا إشكالية. دار الثقافة الجديدة القاهرة، ١٩٨٩، ص ١٦.

(١٧) Martin Heidegger, Qu'appelle - t - on penser? Paris, P.U.F., 1967, P.34 - 35 (النسخة الالمانية عام ١٩٥٤)

(١٨) د. غالى شكرى، الخروج على النص. تحديات الثقافة والديمقراطية، القاهرة، سينا للنشر، ١٩٩٤، ص ص ١٠ – ١٥.

(١٩) د. غالى شكرى، الحلم اليابانى... ص ص ١٦ – ٢٢.

(٢٠) د. سمير أمين، نظرية للثقافة - معهد الإنماء العربى، ١٩٨٩، ص ص ٤٤، ٧٠.

(٢١) من أهم الباحثين العرب المهتمين بهذا الموضوع السيد يسين، انظر دراسته الرائدة: الشخصية العربية - بين صورة الذات ومفهوم الآخر. مكتبة مدبولى، القاهرة، ١٩٩٣.

يوسف مراد (*)
ت: نورا أمين

تأملات في أسس النقد الأدبي

عليّ أن أقول أنى أتناول اليوم موضوعا «حديثا» بالنسبة لى، أبدو معه كمبتدئ شديد الاضطراب وليس ببعيد عن فقدان الإيمان. فحينما اقترحت إدخال هذه المادة فى المقرر كنت ممتلئا بالحماسة لأننى، دون أن ألحظ ذلك، كنت محجوب العينين. كنت مبهورا ببريق جذاب، بانعكاسات مضيئة كانت تلقيها الشعلات الجميلة المتلألئة فى الجو الضبابى التى أحاطتنى ببواعث السحر والإلهام، إلا أننى لم ألتفت إلى أن ما سحرنى لم يكن سوى بريق نار، فقد كانت مدينة الآداب تحترق!

ومن الصحيح أنى لم أكن أبداً أنوى أن أستقل تلك السفينة المثقلة التى تحمل صحبة من كبار مؤرخى الآداب ونقاده، كنت قنوعا - كما كنت أقول لنفسى - بالالتزام بقارب علم النفس الصغير داخل الإطار العميق الذى خلفه البناء الثقيل للباحثين. ولكنى لم أكن آخذ فى الاعتبار تجدد الأمواج التى تهدد اليوم باكتساحى.

فى الحقيقة لقد بدأت باختراق سريع لمجال النقد الأدبى الذى أعود إليه اليوم وأنا فى قمة النشوة، وأعود إليه فأبدأ دون بحارة ودون شراع، بل أيضا دون بوصلة. ولا أعرف ما الذى يجعلنى أعود فأبدأ هذا الطريق من جديد، فقد كنت أعتقد فى أن التحليل النفسى ومنظريه الغواصين قد شارفوا على كشف سر العمل الأدبى ورفع الستار عن الغموض الذى يضفى عليه السحر والجمال، إلا أننى انتهيت باكتشاف أن مركز اهتمام أبحاث المحللين النفسيين لم يكن أبداً العمل الأدبى بل الكاتب نفسه، باعتبار العمل مجرد مجموعة من الأعراض تسمح بتشخيص الحالة بشكل أفضل، سواء كان ذلك يتعلق ببودلير أو إدجاربوا أو لارميه أو رامبو أو بروست.

* يوسف مراد - ٢٨/ ٩/ ١٩٠٢ - ٢٣/ ٩/ ١٩٦٦

حصل على دكتوراه الدولة فى علم النفس من جامعة السربون فى عام ١٩٤٠، وفى عام ١٩٤٥ أسس جماعة علم النفس التكاملى، وفى العام نفسه أصدر مجلة علم النفس التى توقفت عن الصدور بعد ثمانية أعوام. وبعد الاعتداء الثلاثى على مصر وخروج الأساتذة الفرنسيين من كلية الآداب، كلفه العميد بإلقاء محاضرات على طلبة قسم اللغة الفرنسية من عام ١٩٥٦ إلى عام ١٩٦٢، والمقالة المنشورة فى هذا العدد هى إحدى محاضراته فى هذه الفترة.

إن اهتمام المحللين النفسيين إذن ليس ادبيا على وجه الخصوص، حيث إنه يحددون بوضوح لماذا اختار هذا الكاتب الموضوع الفلانى مثلا او ماذا كانت اهتماماته، أو ربما مصادر إلهامه، إلا انهم لا يتوقفون نهائيا عندما يكوّن القيمة الأدبية الخاصة للعمل.

وإنه لمن الصحيح أن معرفة محركات اللاوعى التى تؤدى إلى العمل الأدبى وتوجهه فى اتجاه محدد هى ذات فائدة لمؤرخى الآداب وللنقاد، وإن كشف الطبقات العميقة لشخصية الفنان توضح بعض مظاهر العمل مثلما يسمح لنا تحليل مضمون العمل بمعرفة الشخص بصورة افضل. إلا ان هذا النسيج لا يخرج عن العمل ومؤلفه، وفى شئ من التطبيق، يفلت منه ما هو جوهرى وهو القيمة الأدبية الخاصة، والفنية الخاصة للعمل، أى قيمة التعبير الجمالى بالإضافة إلى مضمونه المذهبى.

ربما أكون طالبا للمستحيل إذا حاولت أن أفصل بين شكل المضمون ومضمون الشكل، كان ينفى المضمون فلا نأخذ فى الاعتبار سوى الشكل الخالص بمكوناته الداخلية فقط من إيقاع ووزن دون أى رجوع - بشكل مؤقت - إلى الأفكار التى يحملها الشكل. إلا أن الموضوع يستحق الإغراء به، وهنا تكون أول صعوبة يجب التغلب عليها هى توضيح ما نقصده بكلمة «المضمون». وقد تحدثت منذ برهة عن مضمون مذهبى وأقصد بذلك مضمونا فلسفيا وأخلاقيا واجتماعيا ودينيا بل ونفسيا.

إن الكاتب يكتب عن السلوكيات ويرسم أو يحلل شخصيات ويدافع عن فكرة ويصنع من نفسه مدافعا عن قضية، ولكن هل من فعاليات النقد الأدبى أن يقيم هذا المضمون المذهبى؟ وهل يظل داخل إطار النقد الأدبى إذا ما حدث ذلك، مع إنه ليس من حق أحد أن يحظر عليه ذلك، أم يتحول فى هذه الحالة إلى فلسفة وأخلاق وعلم اجتماع وعلم نفس حينا، يتخلى عن سلاح دون كيشوت ويذهب ليحارب طواحين الهواء؟

افكر حاليا فى ايتامبل وفى كتابه «علم صحة الآداب» Hygiéne des Lettres حيث يدافع عن أدب حر، ولكن الإم يصل فى النهــاية؟ يصل إلى ان يعلن علينا أنه لايوجد معيار او منهج للتقييم النقدى، وأن النقد الوحيد هو نقد التفاصيل وأن النقد فى النهاية يطرح كل محركات الروح والحواس، وباختصار، فإن النقد الأدبى هو نوع ادبى مثل الشعر الغنائى والمسرح والرواية، وبالتالى يجب أن نبحث عن حدود نوع نقدى من الدرجة الثانية يحتوى فى قطاعه النقد الأدبى نفسه، وفى هذه الحالة ماهو هذا النقد الأدبى إن لم يكن النقد المجاوز الذى يربط نفسه بميتافزيقا معينة أيا كانت؟ وهكذا نشد من جديد إلى تيارات مذهبية تجعلنا نجازف فى كل لحظة بخنق ما يكون سر العمل الفنى وسحره وغموضه.

ويؤدى بنا هذا الصراع الذى يمزق النقد مرة أخرى إلى التفكير فى مشكلة المضمون، فهل يمكن أن يوجد مضموم ملازم للعمل الأدبى، لقصيدة مثلا، لايكون ممثلا لتيار ما أو لمذهب ما، ولكنه جمالى بحت؟! وتجرنا هذه المشكلة إلى مشكلة ثانية الا وهى: ما هو الأدب؟ ومن هنا نجد مشكلة ثالثة الا وهى: ما هو الفن؟

الا أنكم ستقولون ربما إننا تركنا مجال النقد حتى نتجه إلى علم الجمال، وسوف تكونون على حق إلا أن ذلك فى نظرى هو أمثل طريق للوصول إلى النقد الأدبى اولا. قبل أن يصبح مذهبيا.

محمد محمود عبد الرازق

الانتماء ..فى مقالات محفوظ الأخيرة

لم تدم حيرة **نجيب محفوظ** بين الأدب والفلسفة طويلا، فقد حسم الأمر فى مرحلة مبكرة من حياته مختارا الأدب . ومن الأدب فن القص . وقرة عينه فن الرواية . تحدث عن هذا الاختيار فى رده على سؤال **انيس منصور** : لماذا لم تجرب كتابة المقال وهو من أهم الأشكال الأدبية وأصرحها للتعبير عن الرأى . وكانت الإجابة : «أبيت إلا أن تجعل من سؤالك مقالا ، وأن تحصى فى نفس الوقت الإجابات الممكنة فلا تفوتك إجابة. وأخشى ما أخشاه إن قدمت لك إجابة سبقت فى سؤالك أن ترمينى مرة أخرى بالاقتباس ، ولكنى سأحاول أن أكاشفك بذات نفسى : لقد بدأت حياتى بكتابة المقال، كتبت بصفة متواصلة فيما بين عامى ١٩٢٨ و ١٩٣٦ مقالات فى الفلسفة والأدب فى المجلة الجديدة والمعرفة والجهاد اليومى وكوكب الشرق . ثم اهتديت إلى وسيلتى التعبيرية المفضلة وهى القصة والرواية . ولو كنت صحفيا لواصلت كتابة المقال إلى جانب القصة والرواية ، ولكنى كنت ومازلت موظفا ، فلم يكن شيء يرجعنى إلى المقال إلا ضرورة ملحة ، يضيق عنها التعبير القصصى . وأعترف لك بأن هذه الضرورة لم توجد بعد. فأنا لا أعد نفسى من أصحاب الرأى، ولكنى من زمرة المنفعلين بالآراء ، ولذلك فمجالى هو الفن لا الفكر. وثق بأنه لو أخرجنى الله من الظلمات برأى شخصى يمكن أن أنسبه إلى نفسى ، لما ترددت لحظة فى تسجيله فى مجاله المفضل - بل الوحيد - وهو المقال : ألا ترى أن **جرييه** صاحب رأى فى الرواية الجديدة؟.. وكذلك **يونسكو** بالنسبة للمسرح ؟.. ولكن ما حيلتى إذا لم يكن عندى رأى جديد؟ قضى ربك أن أكون من أصحاب القلوب لا العقول ولا مناص من الرضا بقضاء الله».

عام ١٩٧٦ دعاه **يوسف السباعى** للمساهمة فى : «المفكرة». إذ كان كبار كتاب «الأهرام» يكتبون تحت عنوان : «من مفكرة فلان» وأمام إصرار **السباعى** ، كتب **نجيب محفوظ** مقالات سياسية . بدأ **السادات** يبدى بعض الملاحظات **ليوسف السباعى** على هذه المقالات. طلب منه **السباعى** الابتعاد عن السياسة، فانقطع عن كتابة «المفكرة». التقى **بالسادات** لأول مرة بمكتب **إحسان عبد القدوس**. كان **إحسان** قد نشر له رواية: «خان الخليلى» بالكتاب الذهبى. دخل الحجرة شخص وجلس على المكتب. عرفه به **إحسان**، ولم ينس أن ينبهه إلى أنه «عضو مجلس قيادة الثورة». عرف أنه قرأ الرواية عندما داعبه ضاحكا، وهو يذكر أنه أتعبه مع (أحمد عاكف). لم يقابله مرة أخرى إلا عند دعوته إلى اجتماع بالمؤتمر الإسلامى. كان **السادات** يشرف عليه. **وطه حسين** يرأس الاجتماع. بعد الاجتماع سلم عليه **السادات** وأمسك ذراعه وعاتبه، لأنه جعل الضابط فى: «بداية ونهاية» ينتحر: ألا تعرف أن الضابط يمثلنا؟ وأنه كان يجب أن يفكر فى الثورة لا فى الانتحار! يذكرنا هذا الموقف بموقف مشابه **لتولستوى** حينما قال له أحد أصدقائه: ما كان يجب أن تجعل «أنا كارنينا» تنتحر - فأجاب: «لقد خدعتنى الملعونة وانتحرت». ويعلق **محفوظ** على قول **السادات** بالطريقة نفسها، يقول من بين ضحكاته: كيف يلومنى على تفكير شخصية روائية؟.. وهل يعقل ألا ينتحر من كانت لديه كل هذه العقد، ثم يستولى على السلطة؟.. لكنه يستدرك قائلا لجلسائه: عموما، لو أعدنا قراءة الرواية، فسنقف على كل عقد الضباط الذين حكمونا.

فى أثناء زيارة **جمال عبد الناصر** للأهرام فى أعقاب الهزيمة، تبادل الحديث مع **محفوظ**، وطالبه بالكف عن حدته. وكنوع من التأمين على ملاحظات الرئيس، قال **هيكل** إن له قصة لو نشرت لدخل السجن. فقال **عبد الناصر** لهيكل: «إنت اللى هتدخل السجن». وكان الرد منطقيا، فالرقيب الأول فى ظل الحكم الشمولى هو رئيس التحرير، ما دام الكاتب قد تخلص من الرقيب القابع فى داخله. وتكرر الموقف مع **السادات** الذى طلب منه أن يخفف من نبراته التى تنشر اليأس بين الناس. ويذكر **محفوظ** أن **السادات** هو الذى سمح بعرض فيلم: «ثرثرة فوق النيل». بيد أن سوء الفهم كثيرا ما كان يدخل بينهما . يذكر أنه كتب فى المفكرة» مقالات ساخرا عن منح درجة الدكتوراه للفنانين. فالدرجة العلمية أو الرتبة الوظيفية مثل رتبة لواء، لها وقارها وقيمتها بين المتخصصين والعاملين، لكنها لاتفيد الفنان. فكان رد فعل **السادات**: «طيب.. مش واخدها»، وبعد ذلك عرضتها جامعة المنيا عليه فاعتذر متسقا مع منهجه الذى يمج التداخل، فتكريم الفن يكون بالاهتمام بفنه والتزامه. يذكر أن مترجم: «قصر الشوق» للفرنسية، أرسل إليه شريطى فيديو لبرنامجين عن الرواية عرضا على شاشة التليفزيون الفرنسى. ووصل الشريط الأول فاسدا لعبث كشافى الجمرك به.

هذه واحدة. أما الثانية، فإنه عندما شاهد الثانى ادرك مدى حرص الأوربيين على إبراز رسالة الأديب، بالقراءة الدرامية المتمكنة لمثل محترف لا لمذيع غير متخصص، بالموسيقى التصويرية الملائمة، وعدم تفرقتهم - فى الفن - بين أبنائهم، ومؤلف مجهول لهم

توقف محفوظ عن كتابة: «المفكرة»، واستمر فى كتابة: «وجهة نظر» كل خميس. وخلال الأشهر القليلة

السابقة على محاولة اغتياله، ركزت - فى كلمته - على الحرية والسلام والمستقبل والأخلاق والتقدم والثقافة والإبداع والدعاة وقيمة العمل وروحه وسيادة القانون والانتماء. فهو من الجيل الذى يقدس الانتماء، لأنه التف حول زعيم يقدس الوطن. وذكرى ثورة ١٩١٩ هى أجمل الذكريات عنده.. ذكرى الثورة الشعبية المجيدة - كما يقول - حين هب الشعب عملاقا متسلحا بإرادة أسطورية نفض عنها خمول السنين، وبضربة مفاجئة. وثب وثبة منقضة هازئا من جميع الظنون والتقديرات، صائحا ها أنذاحى، ها أنذا أتحدى الامبراطورية والعرش ولتفعل بنا القوة ما تشاء. ولأن الثورة تفجرت من أعماق الشعب فقد اشتعل الوادى كله بروح النضال والعمل والقتال والتفكير والإبداع. كان الشعب هو الفعال لا المنفعل، الوهاب لا المتلقى، وتمثلت روحه فى زعامة جليلة، شجاعة ومضحية ونزيهة، تجاوب معها تجاوبا مثاليا، وكون معها وحدة وطنية وتاريخا منيرا، وتوالت الانتصارات رغم العثرات، فعادت الزعامة ظافرة إلى أرض الوطن، وألغيت الحماية، وتأسس الحكم الجديد على دستور ١٩٢٣، وبدأت تجربة ديمقراطية متحررة، ومضت تنسج تجاربها وترسى تقاليدها، وفى الوقت ذاته لم تقف إيجابية الشعب الثائر عند المجال السياسى، فقد خلق أيضا رأسماليته الوطنية ونهضته النسائية والتعليمية، ثم كانت ثورته الفنية والفكرية والجامعة رموزها العلمية. لقد كان الشعب كله يتغنى بالحرية والتقدم ويتطلع إلى الغد المشرق.

والانتماء - كما يقول محفوظ - فطرة وغريزة. فلا يهون عليه أن يجده موضع نقاش أو سخرية. ترى ما الذى أفسد الفطرة لدى البعض؟.. أيكون للايدلوجيات - كالقومية العربية واليسارية مثلا - أثر؟.. قد لا تخلو من أثر، بيد أنها لا تمحو من القلوب حب الوطن. السبب الأصلى هو أن الشاب لا يشعر أن الوطن يوزع الحب والرعاية لجميع أبنائه بالمساواة والعدل. ولا يطبق عليهم معاملة واحدة ولا يهيئ لهم فرصا واحدة ولا يساوى بينهم أمام القانون . يجب أن يحظى القانون فى بلادنا بالقوة والهيبة ،والسيادة والعدل. يجب أن يتساوى الجميع أمامه فلا يفرق بين رأس وقدم، يجب ألا يعرف تطبيقه أى نوع من الاستثناء، يجب أن ينال العقاب كل من يخالفه فلا يفلت من ذلك كائن، يجب أن يتوافر له القاضى العادل ليطبقه والحارس الأمين للمراقبة والمتابعة والتنفيذ، يجب أن نشعر أن القانون هو حاكمنا ومرجعنا، والفيصل الأول والأخير بين الحق والباطل. القانون أساس أى مجتمع وبدونه وبالتهاون فى شأنه يصير أى مجتمع مجرد تجمع بعيد عن الحضارة بمعناها الحقيقى.

وليس من المصادفة أن ينعم القانون بكل المزايا فى النظم الديمقراطية حين يتيسر النقد والرقابة وتداول السلطة، وليس من المصادفة أيضا أن يتعرض القانون للهوان فى النظم الشمولية حيث يجد الحاكم نفسه فوق القانون. فالقانون أساس متين للمجتمع الحضارى.

وقد لا يخلو مجتمع من فساد أو إرهاب أو بطالة أو أزمات اقتصادية أو سياسية واجتماعية، ولا يمنع ذلك من أن يكون المجتمع متحضرا، ولكن أشك فى استحقاقه لهذه الصفة إذا هان فيه القانون أو ضعف أو تسلل إليه الفساد. وقد قيل فى المأثور: **إن العدل أساس الملك**، والعدل عند الترجمة ما هو إلا القانون

ويتذكر **محفوظ** موالا قديما لا يعرف مؤلفه أو ملحنه على وجه اليقين، ومنه:

الدنيا دى زى الأنجر

مليان فقه وسط الأزهر

حواليه خفر ونقيبه أكبر

يدى لقرايبه ويبعتر

ويهب فى فقى غلبان

إنه لم يعــرف مــا هـو أبلغ منه فى وصف إسلوب الحيـاة المتبع فى بلادنا، منذ ارتفـاع صـوت الفـلاح الفصيح بالشكوى. والخلاص يبدو كأنه مستحيل، مع أن كل ما نحتاجه قانون عادل. ولكى يوجد هذا القانون لابد من قيام دولة عادلة حرة. وإذا شعر الشاب بالعدالة فقد يصبر على سوء حظه دون حقد أو كفر. أما إذا اختل ميزان العدل الذى هو أساس الملك، فسوف يصادفك من يقول لك: أى خير يعدنى به الوطن حتى أنتمى إليه؟ ونحن فى كل خطوة نفتقد هذا العدل. نفتقده فى الطرق، فى المصالح الحكومية، فى المستشفيات، فى الاختيار للوظائف، فى شغل الوظائف الأعلى، فى كل شىء توجد التفرقة، حتى قتلنا قيمة الانتماء، كما قتلنا قيمة العمل.

ولقد تعرضت قيمة العمل فى بلادنا للآفات والعلل، إذ جرت السياسة طويلا على تفضيل أهل الثقة على أهل الخبرة. وهكذا وجد الشاب أن مصيره يتقرر ومستقبله يتحدد لأسباب لا علاقة لها بالجد والاجتهاد والإنتاج الحقيقى، فأخذ إيمانه بالعمل يهن ويتلاشى، وثقته فى السعى والانتهازية تقوى وتشتد، حتى تفشى المرض فى الطلاب، منذ عهد البراءة؛ إن فقدان قيمة العمل يحول الفرد من عامل إلى انتهازى. ويهدد قوى الإنتاج، ويوفر اسبابا كثيرة للتعاسة.

حدثنا **نجيب محفوظ** عن تمكن جيله من القضاء على ظاهرة «شم الكوكايين» خلال عام واحد. كان ذلك عام ١٩٢٦ على ما يذكر. أصاب محصول القطن جيوب التجار والملاك الزراعيين بالتضخم. عرفوا طريقهم إلى الخمر أولا. لما كانت الخمر تذهب العقل، وكان كل رجل محترم يريد أن يتوجه إلى داره متماسكا، عرفوا الطريق إلى «الشم».

وكان «الكوكايين» رخيصا فاقبل عليه الفقراء اقتداء بالأغنياء وبحثا عن الأحلام السعيدة. كبار الكتاب والفنانين هالهم الأمر. واتحدوا للقضاء على هذه الظاهرة المدمرة. تذكرون لا ريب أغنية. «شم الكوكايين خلانى مسكين» لسيد درويش. الشرطة لم تكن تقل وطنية عن باقى الشعب. ولم أسمع عن الشم مرة أخرى إلا هذه الأيام. ويبتسم ساخرا: الشرطة معذورة، فرشاوى المخدرات خرافية.

وحدثنا عن اهتمام الزعماء باستطلاع آراء الشباب. فعندما حصل الوفد على الأغلبية فى أول انتخابات أجريت فى ظل دستور ١٩٢٣، ذهب رأى إلى أن يظل **سعد زغلول** زعيما شعبيا ورمزا وطنيا، لا شأن له بالحكم حتى تستمر العجلة الثورية فى اندفاعها. رأى آخر ذهب إلى أن أريكة الحكم ليست للاسترخاء، وإنما هى وسيلة من وسائل الجهاد فقرر زغلول اللجوء إلى الشعب بكل فئاته، ومن بينها «اللجنة التنفيذية للطلبة». كانوا يهتفون نحن جنودك يا شعب، كانوا يهتفون ضد

السلطة. أما الذين هتفوا: «بالروح.. بالدم.. نفديك ياجمال» فكانوا يهتفون للسلطة. وكان للطلبة دور هام عام ١٩٣٥. فهم الذين دعوا الأحزاب للائتلاف. ورغم عدم ميل **النحاس** إلى أحزاب الأقلية، أخذ برأى الطلبة.

ويرى **محفوظ** أن الذين يتولون المناصب القيادية فى الأمة تلزمهم صفات ثلاث على الأقل: الوطنية، والأخلاق، والعلم والخبرة. يستمدون من الوطنية الحب والحماس والإخلاص ومن الأخلاق المبادئ والقيم التى تحكم العمل وتوجهه، ومن العلم والخبرة الفكر والتخطيط والوسيلة والهدف. وليس من النادر أن تجد هذه الصفات مجتمعة فى أفراد كثيرين خاصة عند حسن الاختيار والتنزه عن الغرض. بل قد يتحقق التوفيق باثنتين منها، ولكن لا أمل فى التوفيق بما هو أقل من ذلك. إذ ما فائدة الوطنية وحدها إذا حرم الإنسان من نعمتى الأخلاق والعلم؟. وما جدوى الأخلاق وحدها دون أن تسندها الوطنية والعلم؟. وأى خير ترجوه من العلم إذا خلا ضمير الرد من الوطنية والأخلاق؟. على حين أن المسئول إذا قل أو انعدم حظه من العلم والخبرة واستوفى نصيبه من الوطنية والأخلاق يمكنه أن يعوض نفسه بالشورى والاستعانة بالعلماء والخبراء. بل إذا ضعف الانتماء الوطنى فى مستوى وبقى له العلم والأخلاق امكن أن تدفعه الأخلاق إلى اداء واجبه، وأسعفه العلم والخبرة بالرأى والرؤية. هناك مسئولون انتهازيون لا ضمير ولا أخلاق لهم، ولكن حتى هؤلاء إذا توافرت لهم الوطنية والعلم والخبرة فإنهم يفيدون ويقدمون خدمات لا يستهان بها وإن خلا سلوكهم من النزاهة والأمانة، ولكنهم يملأون مراكزهم حتى تنكشف انحرافهم ويتم التخلص منهم.

ورغم خفوت بارقات الأمل ورهافتها، فالمعلم الكبير يوصينا بعدم اليأس: لا تيأس. أقولها من وحى المعرفة والايمان وليس على سبيل الوعظ. ولايغيب عنى ما لم يغب عنك، ويؤرقنى الذى يؤرقك، رغم ذلك أقول لك لا تيأس. لا تغيب عنى أنباء الفساد والديون وسوء الإنتاج والزيادة السكانية وتردى الإدارة والإرهاب والرجعية.

ولا تغيب عنى أنباء التلوث وفتحة الأوزون والجفاف والزلازل والمجاعات والخلافات القبلية واضطهاد الأقليات ومذبحة البوسنة وأسلحة الدمار الشامل وتفكك العرب. يجيش صدرى بذلك كله، ولكنى أقول لك لا تيأس. اذكر فى الوقت ذاته أن الإنسانية بلغت ذروة من الحضارة لم تحلم بها من قبل. المعارف تتراكم والاكتشافات تتزاحم والقيم تتكاثر وتتنوع ورحلات الفضاء تتعدد وتبشر بكل عجيب.

والعلاقات البشرية تتهذب والضمير العالمى يولد، وينشر من دفقاته معونات ورحمة واحتراما لحقوق الإنسان، ولا تنس التقدم المذهل فى مجال الصحة، ولا تنس جمال الإبداع ومتعته وما يهب من تأمل وحكمة، وانظر إلى تلك الحركة الدائمة نحو التقدم. إنها تشير وتؤكد مسيرتها بالتصدى لما يعترض مجرى الحياة من سلبيات. ولعله لولا ذلك النقص لتوقفت الحركة وقديما واجه أجدادنا الجفاف وتهددهم الموت فاقبلوا على النيل واكتشفوا الزراعة وأقاموا أول صرح للحضارة فى تاريخنا المعروف. فلا تيأس. الشر لم يوجد ليدفعك إلى اليأس، ولكن ليدعوك لشحذ الفكر والإرادة والتأهب للثورة الدائمة.

ذلك هو **نجيب محفوظ** الذى ظل يبحث عن المعنى ردحاً طويلا من الزمن ، وتوج رحلته المضنية بروايات: **«اللص والكلاب»** .. **«السمان والخريف»**.. **«الطريق»**.. **«ثرثرة فوق النيل»**.. **«الشحاذ»**.. **و«اصل المتاعب مهارة قرد .. تعلم كيف يسير على قدمين فحرر يديه»** .

محمود أحمد العشيرى

«إيقـــــاع المعنى وشـاعـريـة الإيقـاع»

دراسة فى قصيدة عبد اللطيف عبد الحليم «عن مـــــوشـــحـــة أندلســيـــــة»

«كل الموسـيـقى السـابقـة علىّ ملك لى»

موزار

«الابتكار والحقيقة، كلاهما لا نجده إلا فى التفاصيل»

هنرى ستندال

نص الشاعر عبداللطيف عبدالحليم جاء معارضةً لنص آخر لعبادة بن ماء السماء وهذا النص سبق أن عارض ابن سناء الملك أيضاً، وجاءت النصوص فى شكل الموشح(*) وربما كانت حداثة الأشكال العروضية التى برع فيها الأندلسيون عاملاً رئيسيّاً لحث القدرات علي إنتاج ما عُرِف بالمعارضات الشعرية ـ خاصةً فى إطار فن الموشح ـ هذا إذا تمتع بشىء من الذيوع والشهرة والتعلق بالآذان. ولكنا أمام نص لا يأخذ فيه مصطلح المعارضة دلالته التى تقف أحياناً على عتبة المحاذاة الساذجة للشكل واقتفاء أثر المبدع الأول فى التراكيب والعبارات، إننا أمام شاعر يبدأ بالقديم ليقول الجديد، إنه يصرح فى هامش متن القصيدة أنه يستخدم مطلع موشحة عبادة بن ماء السماء ت ٤١٩) هـ، والمطلع يقول:

من ولى	فى أمةٍ أمراً ولم يعدل
يعـــزل	إلا لحاظ الرَّشأ الأكحل

وعلى الرغم من هذا الاعتراف إلا أن انحراف الشاعر المعاصر عن حَرْفية هذا المطلع كان له قيمته الخاصة. وهو حقيقة انحرافٌ على انحراف؛ الانحراف الأول دلالى خاص بعبارة عبادة، والآخر انحراف تراثى خاصٌ بنصِّنا، فمع تدفق الدلالة الخاصة بالولاية والأمر والعدل والأمة وهو ما يشغل السطر الأول من المطلع فإن جواب الشرط يأتى لينحرف بدلالة فعل الشرط عن معناه، فإذا بالدولة دولة العشق، وإذا بالأمر أمر القلوب والهوى، وإذا بالعدل هو الوفاء بلحظات الوصال، بيد أن النص المعاصر لما كان معارضاً لهذا النص فقد أعاد توجيه مقود الانحراف عن هذه الدلالة التى أرساها نص

* نشرت القصيدة فى عدد يناير الماضى من مجلة (إبداع)

عبادة إلى المجال المتوقع، ولكنه جعله خاصاً بزمن معين، هو زمن العاضد والحكام العجزة. ولا يخلو انتقاء هذا المطلع خاصةً من تجسيد مفارقةٍ بين هموم صاحب النص التراثى - بما فيها من دعةٍ وليونة ورخاوة - وهموم الشاعر المعاصر، إنها مفارقة بين ظلم فى دولة العشق وظلم فى دولة العاضد والمماليك. والخرجة والمطلع هامان فى بنية الموشح. وليس هذا إلا لأن مُشارفة التجربة تبدأ مع المطلع بداية القصيدة، ولأن الخرجة - نهايتها - هى الفضاء الذى يفارق القارئ النص عليه. ومن ثم يعيد الشاعر صياغة المطلع ثانية فى الخرجة على الصورة:

من ولى	فى أمةٍ أمرا ولم يعدل
يعزل	حتى المماليك فقد تنجلى

ولا جرم بعد هذه التماوجات النفسية والفكرية العنيفة التى رَحُبَ بها النص أن نجد هذا الارتفاع فوق الأزمة والتقدم على مستوى الوعى. إن هذه الدفقات الشعورية والفكرية هصرت فيه روح اليأس والتشاؤم. ومن خلال مبدأ الاختيار على محور الاستبدال حصل الشاعر على هذا التقابل البنائى بين المطلع والخرجة، فمحل (لا) النافية التى سحبت الفعل (ينجلى) إلى الاستقبال جاءت (قد) التى تفتح الباب للتوقع والاحتمال.

جاءت القصيدة على نسق موشحة **عبادة بن ماء السماء**؛ فاعتمدت السريع إيقاعاً لها وتفعيلته فى كل شطر (مستفعلن مستفعلن فاعلن) وفى إطار تجديد الموشح لإيقاع الشعر العربى كان الإيقاع المعتمد فى النص (فاعلن مستفعلن مستفعلن فاعلن). ولّما كان **عبادة بن ماء السماء** - كما يقول ابن بَسّام - «أول من اعتمد مواضع الوقف فى الأغصان فضمنها بعد أن كانت مقصورة على المراكيز» (١١) فقد استقلت التفعيلة (فاعلن) من خلال عملية التقفية الداخلية لتكون كتلةً مستقلةً فى مقابل الأخرى هى (مستفعلن مستفعلن فاعلن)، ورغم أن البيت إيقاعياً جاء جماع أربع تفعيلات معاً إلا أن استقلال الوحدات لم يتسنَّ إلا بالتزام القافية.

وإذا أردنا أن نرمز للتشكيل القافوى الذى تأخذه موشحة **عبادة** فإنه يصبح (أأأأ. ب حـ ب حـ ب حـ/ أأأأ) مما يعنى أن السمط مكون من وحدات أربع تتحد القافيه فيهم، والغصن مكون من ست وحدات تأخذ فيهم الوحدات (١، ٣، ٥) قافية وتأخذ الوحدات (٢، ٤، ٦) قافية أخرى. أما الموشحة محل الدراسة فتأخذ التشكيل القافوى (أأأأ . ب ب ب ب ب ب/ أأأأ) حيث تلتزم وحدات الغصن الست قافية واحدة معدلاً بذلك فى شكل التزام القافية، بيد أن هذا السبق نحفظه **لابن سناء الملك** الذى اعتمده فى معارضته لموشحة **عبادة** أيضاً والتى أوردها **الإبشيهى** فى كتابه المستطرف فى كل فن مستظرف، ورغم ذلك يظل للموشحة المعاصرة مذاقها القافوى الخاص الذى تميزت به عن النصين الآخرين. ولّما لم يكن هناك مجالٌ لتنوع قافية السمط؛ إذ هى دليل المعارضة فقد لزمت القافية اللام المكسورة حرفاً للروى، أما فى الأغصان فكان الاختيار والمفاضلة، وحيث نَوّع عبادة فى قافية الأغصان بالشكل السابق التزم ابن سناء قافيةً واحدةً على طول وحدات الأغصان الست مجدداً فى الشكل المعارض، مستعرضاً مهارة أخرى من مهارات التزام القيود التى وضعها سلفه، وهو ما لم يتخل عنه الشاعر المعاصر فى معارضته، حيث جعل من هذا الكسر الملتزم فى السمط عبقاً عاماً تزخر به

القصيدة وينبض بها، فيتخذ منها نغمةً خاصةً تميز موشحته صوتياً وربما دلالياً.

وإذا أردنا توصيف القصيدة توصيفاً قافوياً أوضح لنكشف عن تميزها فإننا سوف نتجاوز ـ كما سبق أن ذكرنا ـ عن أبيات السمط لاشتراكها فى قافية واحدة هى اللام المتبوعة بياء الوصل مُلتزمة فى القصائد كلها، أما حرية الاختيار فقائمة فى الأغصان.

ويمكن النظر لتنوع حركات القافية من الجدولين الآتيين:

(أ) معدلات حركات القافية باعتبار الأغصان فقط:

		عبادة		ابن سناء		عبداللطيف عبدالحليم	
	حركة القافية	عددها	النسبة المئوية	عددها	النسبة المئوية	عددها	النسبة المئوية
قواف محركة	كسر	٦	٢٠ ٪	-	-	٣٦	٥٧ ٪
	فتح	٩	٣٠ ٪	٦	١٦ ٪	١٨	٣٣ ٪
قواف مقيدة	ضم	٣	١٠ ٪			-	-
		١٢	٤٠ ٪	٣٠	٨٤ ٪	٦	١٠ ٪
		مجموعها = ٣٠		مجموعها = ٣٦		مجموعها = ٦٠	

(ب) معدلات حركات القافية باعتبار الأسماط والأغصان معاً:

		عبادة		ابن سناء		عبداللطيف عبدالحليم	
		عددها	النسبة المئوية	عددها	النسبة المئوية	عددها	النسبة المئوية
قواف محركة		٣	٥٥ ٪	٢٨	٤٤ ٪	٨٠	٧٧ ٪
		٩	١٦ ٪	٦	٩ ٪	١٨	١٧ ٪
قواف مقيدة	ضم	٣	٥,٥ ٪	-	-	-	-
		١٢	٢٢ ٪	٣٦	٥٩ ٪	٦	٦ ٪
		عددها = ٥٤		عددها = ٦٤		عددها = ١٠٤	

ومن الجدول الأول نستنتج ما يلى:

١ ـ تنوعت قوافى عبادة بين المقيدة والمحركة (وصلٌ بالياء والألف والواو)، وإن تحيز النص إلى القافية المقيدة (٤٠٪) فإن التنوع نفسه نفسر [illegible] ولات [illegible] العروضية التى وضعت فى اء [illegible] هندسية [illegible] من حيث تعددها والتزام هذا التعدد بصورة رياضية منتظمة.

٢ ـ أثر ابن سناء القافية المقيدة بصورة واضحة (٨٤٪) وجعلها عماداً لإيقاع الأغصان. فإذا أضفنا إلى ذلك تعمده التزام القافية فى شطرى الغصن واضعين فى اعتبارنا هدفه وهو المعارضة الخالصة ـ حيث سار على خط عبادة نفسه دونما أية انحراف من الناحية الموضوعية ـ أمكن لنا أن نفسر هذا بالرغبة فى اختطاط نغم صوتى خاص يميز موشحته عن الموشحة المعارضة خاصة وأنه يلتزم ما لم يلتزمه عبادة.

٣ ـ أما لدى الشاعر المعاصر فكانت ندرة القافية المقيدة ملمحاً بارزاً يستحق التفسير الدلالى. كما مال النص أكثر للقافية المحركة بالكسر (حركة المجرى) التى أجرت الصوت بالياء.

والجدول الثانى:

يبين لنا الإيقاع الكلى الذى تنبض به حركات القافية والقصائد:

١ ـ فيسيطر إيقاع الياء على موشحة عبادة [٥٥٪: (١٦. ٥و٢٢. ٥)٪].

٢ ـ وكان الأمر نفسه وإن كان بمعدل أشد فى النص المعاصر فبلغ [٧٧٪: (٦. ١٧)٪] مما يعنى استقرار إيقاع هذا الأصل ـ نص عبادة ـ فى نفس الشاعر واستغلاله لمعطياته الإيقاعية بطريقته الخاصة أكثر من إيقاع معارضة ابن سناء، وإن كان قد استفاد من الأخير التزام القافية فى الأغصان وتقيد مثله بما نوَّع فيه عبادة.

٣ ـ وإذا كان ابن سناء يحاول فى نصه أن يجعل الصوت السائد هو قافيته المقيدة وأن يجعل الياء والألف تنويعات عليه، فإن الشاعر المعاصر يجعل ياء المد صوتاً شائعاً وخلافه (الألف والقافية المقيدة) تنويعات عليه.

ومعلومٌ أن «الوقف بالمد ميزة فى إيقاع الشعر حيث يجعل الروى والوصل كتلة نُطقية واحدة لا يحتاجان إلى ما يتممهما مقطعياً» لأن كلمات مثل (سيدى ـ رَدِى ـ يرتدى ـ غدى) يمثل الروى والوصل فيهم مقطعاً واحداً هو (دِى) وهو مقطع مستقل (ص ح ح) أو كتلة نطقية واحدة تتردد بتميزها متى التزمنا القافية. أما الوقف بالقافية المقيدة نحو بعض قوافى ابن سناء (ظَلَمْ ـ حَكَمْ ـ أَلَمْ ـ نَدَمْ) فإن الروى المقيد الملتزم دائماً يحتاج لصوت آخر يتممه مقطعياً وهذا الصوت قد لا يكون ملتزماً كما فى الأمثلة؛ فتتردد الكتلة الصوتية وفيها جانبٌ مُلْتزم دائماً وجانب آخر غير مُلْتزم. .

وتتميز القصيدة المعاصرة أيضاً عن غيرها بإفصاحها عن نغم القوافى فى جهارة ووضوح ولعل هذا نابعٌ من:

١ ـ التقفية الداخلية بين شطرى البيت تلك التى اعتمدها الشاعر على طول الموشح الأمر الذى منع المنشد من إمكانية الوصل بين الشطرين وما استلزم هذه التقفية من وقفٍ عروضى صار ركناً من أركان بنية الإيقاع وما يستتبعه الوقف من إبراز لها.

٢ ـ ما اعترى التفعيلة الأولى من البيت (تفعيلة الشطر الأول) من إشباع (هنا فى حروف الوصل الياء والألف لتمام الوزن وتمام بنية الكلمات)، والإشباع قريبٌ من مطلب الوقف.

٣ ـ أضف إلى هذا أن الوصل الذى حفلت به القوافى يعتمد على أصوات يتأتى لها قوة إسماع إيقاعى ورنين يجعل النهاية قمة التركيز الإيقاعى (٢) حيث تشبه أصوات المد الشوكة الرنانة والأوتارالتى لها ميل طبيعى نحو التذبذب والتى بمجرد قرعها أو شدها تذهب فى التذبذب بمعدل معين ومن ثم ينضاف إلى تطلب الوقف بعد حروف المد قوة إسماعها ورنينها، وتركزها الإيقاعى.

٤ ـ كما يحكم القوافى شكلان من أشكال النبر:

شكل سائد يمثل جُلَّ نبر القوافى حيث نجد مقطع القافية هو (ص ح ص ـ ص ح ـ ص ح ح) فى كلمات (سيدى ـ ردى ـ يهتدى ـ معتدى ـ ذللى ...) وطبقاً للمنهج الذى نرتضيه فى تحديد النبر (٣) يصبح المقطع الثانى (ص ح) هو المقطع الحامل للنبر دائماً، وهذا الأمر مطرد فى جميع القوافى وتضحى الكتلة الصوتية المقابلة للوتر المجموع فى تفعيلتى العروض والضرب متميزةً بوضوح سمعى حيث يمثل النبر ازدياد وضوح جزء من أجزاء الكلمة فى السمع عن بقية ما حوله من أجزائها»(٤) وهذا يسهم فى إبراز القافية ولا يخرج عن هذا الشكل النبرى إلا قوافى الغصن فى الدور الثامن فمقاطع الشطر على الصورة (ص ح ح ـ ص ح ـ ص ح ح ص) نحو (يا صلاح ـ والسلاح..) ومن ثم يحمل المقطع الأخير (ص ح ح ص) النبر وليس المقطع قبل الأخير كما سبق وهذا يميِّز هذه الأغصان عن سائر الموشح.

يتبدى مما سبق تفسير عنْف وشدة الإيقاع القافوى فى القصيدة المعاصرة، هذا باعتبار النص نفسه وأيضاً مقارنة بالنصوص الأخرى التى اشتركت فى توالد هذا النص ـ على الأقل من الناحية الشكلية ـ والتى لم تتوفر لها هذه السمة؛ فعبادة صاحب النص الأول وإن كان قد التزم التقفية فى الأسماط فلم يلتزمها فى الأغصان، وابن سناء فى معارضته غلبت عليه القوافى المقيدة فَحُرِمت القوافى قوة إسماع حروف الوصل. وإذا كان الوقف العروضى أو الإيقاعى قد أسهم بهذه الصورة فى بروز إيقاع القافية فما حجم إسهام الجانب المعنوى؟

إن الاستقلال الإيقاعى بمفرده ليس موجباً أو مهيئاً للوقف، إذ أن الاستقلال المعنوى الدلالى مُنَسَّقٌ له أيضاً؛ فجاءت الشطور الأولى من معظم الموشحة المعاصرة على هيئة تمكن دلالياً من الوقف على قافيتها؛ فَجلها فى صيغة الفعل الأمر، وهو مع فاعِله استوفى ركنى الجملة نحو (كللى ـ ذللى ـ واقطفى ـ واسملى ـ مَثِّلى ـ اذهبِ ـ اسكبِ ـ هللِ) وجاء بعضها فى صورة النداء (سيدى ـ بغددا ـ عُذَّلى ـ ياصَلاحْ) والنداء له فى عُرْف النحو استقلال. وبذلك يترسخ الوقف الصوتى الإيقاعى فى القافية بوقف دلالى واضح فى معظم القصيدة، فتبرز القافية باجتماع الوقفين.

وشدة إيقاع القافية وعنفها يتآزر مع الدلالة العامة المسيطرة على النص والتى تأخذ طابع الغضب والثورة.

ويتصل بالتميزالإيقاعى أغصان الدور الثامن فتفعيلة (فاعلاتْ مستفعلن فاعلات) خلافاً لسائر

تفعيلات البحر وكذا قافيته (لاح) (ره ه) الأمر الذى يجعله ملمحاً أسلوبياً ينتظر التحليل. إن هذه النقلة الإيقاعية يرافقها نقلة موضوعية هامة، فيمثل الدور (محور الخلاص) ولكن الخلاص ليس حلماً يوتوبياً بالفارس الأسطورى الذى يصحو من أعماق التاريخ ليصحح الأوضاع - فهذا مالا يقوله سياق النص - خاصةً بعد أن يتوحد فى الشاعر (ممثلا للضمير الجمعى) الوجهان؛ الوجه الصفيق الذى ترتد به الجموع الذاهبة هلعاً فى حضرة من يستبد والآخر المتوارى فى جدران البيت وجلسات المقربين ليتوحدا على السخرية والرفض والمواجهة (سيدى العاضد يا وجه زمان ردى) - ثم يسترسل فى فضح ارتكاساته فى منابع الضعف والخور، فالخلاص لا يعنى أنه فى ذات هذا الفرد (صلاح الدين) بل تصبح الجموع كلها يداً ضاربة تقول كلمتها كاشفةً عن وجهها رغم كل شىء.

وسمح سكون القافية أو تقييدها مع المد السابق على الروى واحتكاية حرف الروى نفسه (الحاء) بتصوير إيقاع صيحات الحسرة والندم (حصن مباح - والسلاح - تثلم المجد به واستراح).

ونظرة عامة لشكل الموشح نجده يعزف سيمفونية من التوازيات والتنسيقات؛ توازيات صوتية وإيقاعية وقافوية كماً وكيفاً تتردد بنسق خاص داخل كل دور. وفى داخل الموشح ككل منها ما يعزف لحن التكرار ومنها ما يعزف لحن التماثل حتى أنها تبدو كما لو كانت تتم بصورة إجبارية تنضوى فيها التنسيقات الجزئية فى إطار تنسيقات أوسع فتغدو القصيدة حقاً (بنيةً للتوازى المستمر).

وفيما يتصل بالتنسيقات الصوتية فَحَدُّ القافية الكيفى والتزامه نمط رئيسى يملك على النص إيقاعه، كما تنضوى صور الجناس ضمنْ هذه التنسيقات ومنها (كللى - ذللى) وهى من قبيل الجناس الناقص، ومنها (مدى - يدا - جدى) (صلاح - صباح - سلاح - مباح). ومنها ما كان اللَّفْظُ مُضَمَّناً لفظاً آخر بتمام بنيته الصوتية نحو (راح - استراح) أو جُلّها نحو (رَجِّعى - واسترجعى). كما جاء فى النص مشاكلات متسلسلة يُسْلِمُ اللفظُ إلى آخر نحو (موطنى - مأمنى - أعينى) وأخرى تدور المشاكلة فيها بين طائفة من المفردات المحصورة فى دور واحد نحو (رَجّعى - واسترجعى/ ورَجِّعى - وموضعى - وَقِّعى/ وموجعى).

ولم تكن هذه المجانسات مجرد تفاصيل يمكن الاستغناء عنها بل كانت خصائص جوهرية للإنتاج الشعرى، فمن خلال شبكة من الترابطات الصوتية وصل الشاعر صوتياً بين أمور تبدو منفصلة معنوياً ودلالياً. فتضحى القصيدة سلسلةً من وحدات متماثلة صوتياً متباينة دلالياً «فيوقظ عند المتلقى لوناً خاصاً من الفهم مختلفا عن الفهم الواضح التحليلى الذى تثيره الرسالة النثرية العادية» (٥) فتخلق بنية التوازيات الإيقاعية لوناً من الدوران فى بنية النص تكسبه قيماً موسيقية يفارق بها ويجاوز اللغة العادية إلى حيث يتحقق للنص عناصر شاعريته أو إنشائيته.

ويمكن لنا مع شىء من الثقة أن نعتبر شكل اللغة هى المحدد لأدبية النص وشاعريته. ومن عناصر اللغة الكلمة تلك التى تستخدم بطاقاتها الانفعالية والتصويرية والإيقاعية حيث تكثف الانفعال والشعور إزاء الموقف

وتمسك طاقته الخيالية بأطياف الإحساس قبل أن يتلاشى ويذوب فى مسارب الحياة.

والشاعر يعتمد على إثارة دلالات انفعالية (لا مركزية) تتوهج بها المفردات وهى سمة تشارك فى تفرد بصمته اعتماداً على رهافة عزفه على محور الاختيار. ومنها نعوته وأوصافه التى ألحقها بالمماليك نحو (الأغتم المشبوه - أمراء الزمن الأجوف - مثقوب الإبا - الأعين الخائنة) فيقول مثلا:

أين لى بالعاضد المطعون فى مقتل

موغل إيغال يأس فى الحشا مرسل

فإذا كانت كلمة مطعون تجسد انهيار هيبة السلطة متمثلة فى طعنته من هو على رأسها فإن كلمة (فى مقتل) تجسد الانهيار المادى والسقوط الفعلى خاصة مع إضافة الوصف (موغل) لهذا المقتل الذى يصور كراهية وانتقام اليد الضاربة وبغضها يؤكده التمييز الذى جاء بعده (إيغالَ يأسٍ فى الحشا). وهذا اليأس أيضاً (مرسل) إضافة إلى رهافة اختيار مفردة (الحشا). وتتضح قيمة اختيار المفردات عندما نعلم أنها وسيلة الشاعر البيانية الأولى لتشكيل الخيال الشعرى؛ فالفارس المخبوء (يعتلى ذؤابةً من أمل مشعل)، وللريح صهوات فترجع وتسترجع ويصبح الزمن مُوجعاً ويصبح له خطايا توقع عليها صهوات الريح. ونجد أيضاً الإصرار يعتلى وسنوات القهر تنزف، لأن الزمن أجوف وأمراءه يتوارون خلف من هو مثقوب الإباءمرجف!

إن وسيلته هى الكلمة الساحرة التى ينفذ إليها عبر ثقافة عربية واسعة يلتقطها بحساسية خاصة باحثاً - ككل الشعراء - عن الجدة والتفرد، إنه يقتنص مفرداته وقد يعز على البعض إدراك دلالة بعض منها، ولكنه فى ذلك غير متكلف ولا متصنع، إنها ثقافته الخاصة حتى كانت لغته كذلك فى شعره وفى كثير من نثره، ويعلق د.الطاهر مكى على لغته فى مقدمة أحد دواوينه قائلا «فالألفاظ رموز لملابسات شتى، متشابكةٍ فيما وراء الوعى، وذات ظلال كامنة فيه لدواع تتصل بالشاعر نفسه أو تقتضيها طبيعة الألفاظ نفسها أحياناً أخرى، وبقدر ما تكون طاقة الشاعر النفسية قوية، يجىء استخدامه لهذه الألفاظ واستيحاء رموزها، واستدعاؤها فى اللحظة المناسبة فى غيبة الوعى دائماً عند الشاعر العظيم»(٦)

ولا يخفى مدى وعورة الطريق الذى ارتاده باختياره الموشح شكلاً فنياً ولكن تمكنه الشديد من ناحية اللغة حفظ عليه قدرته فى ارتياد جوانب هذا الشكل ومبدأ الشاعر «صحيح أن الشعر إلهام وطبع ولكن صحيح مثله وأشد أن الشعر صنعة، وكل فن فيه صنعة، والصنعة فى الفن الجيد أن تخفى الصنعة وتمحو آثار الرحلة والجهد»(٧) فالشكل - فى مذهب الشاعر - «لا يمثل عائقاً أمام شاعرٍ لديه ما يقوله وفى ذرعه الإبانة عن نفسه»(٨) إنه يقول:

عزيز المدى، حسبى من الشعر إننى
أؤدى به للنَّفْسِ كُلَّ فروض
تُتَابِعنى فيه العروض سماحةً
ولم أكُ يوماً تابعاً لعروض
قوافىَّ قد أخفيتُ منك جهادةً
فإن تجمحى عند اللزوم تروضى(٩)

القصيدة المعنية معارضة لموشحة أندلسية كما يقرر العنوان «عن موشحة أندلسية» ومن ثم يجب على التحليل النصى أن يأخذ فى اعتباره بنية النص اللغوية فى ضوء روافده.

ولم يرتبط النص بالنصين الآخرين (نص عبادة ونص ابن سناء) على مستوى المفردات إلا من خلال الكلمات المتميزة التى لا تتجاوز أصابع اليد وهى تحديداً (تراف - عُـذَّلى - كللى - اهطلى - مُرْسل - أجمل - السنا). وعندما استخدمها الشاعر المعاصر وجدناه يحررها من إسار تراكيب النص المُعارَض لتنتظم فى تراكيب نحوية أخرى خاصةٍ بالنص الجديد، ومن ثم يحررها السياق المحدث من صورتها الأولى:

موشحة مصرية	موشحة عبادة بن ماء السماء
١٠ - واقطفى (النار) كل عصى الرأس لا ترأفى	٥ - وارأفى (المحبوب) فإن هذا الشوقى لا يرأف
٣٢ - عذلى أسألكم لا تشتموا بالولى	١٦ - عُذَّلى من ألم الهجران فى معزل
١٧ - موغل إيغال يأس فى الحشا مرسل	١١ - كيف لى تخلصٌ لى من سهمك المرسل
٢١ - أجمل يا أيها القيد ولا تقتل	١٢ - فصِلِ واستبقنى حياً ولا تقتل
	٢١ - أجمل ووالنى منك يد المفضل
١٢ - واسملى أى ضياء بالعنا مُقْبِل	١٣ - يا سنا الشمس يا أبهى من الكوكب

●

● ومن ثم لا يمثل النص المعارض ترسيمة محددة يتبعها الشاعر ولا هيكلاً مفرغاً يملؤه بمفرداته ونظمه، إذ لا يتعدى دور المثير - ولا يعنى هذا التهوين من شأنه - بعدها، أخذ وعى الشاعر فى البحث عن صيغته الخاصة وبصمته المتميزة.

وهذه الندرة تعنى أنها مجرد مفردات رَسَّبها هذا المثير فى وعى الشاعر الذى أخذ فى تشكيل موضوعاته بآلياته الخاصة.

كما تميز النص أيضاً على المستوى التركيبى" فيبدو منحازاً إلى الأسلوب الإنشائى كثيراً على حساب الأسلوب الخبرى، وتحديداً، فالنمط الرئيسى المميز لأسلوب القصيدة هو أسلوب (النداء - الأمر) وعليه تقوم بنية النص وخلافه تنويعات عليه وحسبنا أنه استغرق الدور الأول، والثانى والسابع، والثامن بصورة كاملة إضافة لأسماط الدور الرابع وأغصان الدور الخامس ويبدو استغلال الشاعر لحد الإيقاع بشطره الذى يمثل تفعيلة واحدة، فاستقطبته الجمل الأمرية السريعة القصيرة، إنها مفردة واحدة لكنها جملةٌ مكتملةٌ إسنادياً (كللى - هللى - اهطلى - واشتفى - واقطفى...) وهى تجسيد حدّة الانفعال وتأخذ بالإيقاع نحو السرعة كأنها طلقات، إنها تمثل الرفض المكبوت الضاغط الذى أخذ

يتطاير هنا وهناك، وليس الوزن فى ذلك قوالب تنتظر أن تملأ، ولكنه قيمٌ تنتظر من يفجرها، فمجيء الشطر الأول ـ فى معظم القصيدة ـ فى صيغة الأمر ليس استجابة لقيد الإيقاع (الوزن ـ القافية) قدر ما هو تلبية لحاجة الأسلوب حيث تراوحت الأبيات بين الفعل والاسم بل الحرف أيضاً والجار والمجرور، نحو (من ولى ـ سيدى ـ الخفى ـ مثلى ـ اقطفى... الحما ـ كلما ـ ربما ـ أين لى ـ بغددا ـ مأمنى ـ يا صلاح ـ والسلاح ـ والصباح).

ملحوظة أخرى تتصل بطبيعة جمل النص، فعلى الرغم من قلة(١٠) الجمل الاسمية به فإن غالبيتها جاءت جملاً كبرى ـ بمصطلح ابن هشام فهى جمل اسمية خبرها (جملة)، وجميع جمل الخبر فيها جملة فعلية أيضاً ومنها:

ـ فالخفى		مهما يكن من سره يكشف
ـ فالحما		يبغض لون الشمس لون السما
ـ الأمة		أمسى ذلها السيدا
ـ أمراء الزمن الأجوف		تختفى بكل مثقوب الإبا
ـ مأمنى		تحرسه خائنة الأعين

ولعل هذا يفسره تتابع الأحداث على ذهن الشاعر وتكثيف وعيه لعنصرى الحدث والزمن، وهذا يعكس توفز الانفعال وتوتره، فهو يكاد لا يمرر جملة اسمية خالصة إلا ويبنيها على فعل من أفعاله العنيفة الدلالة، وفى تشكيل هذا المعنى أسهم الإيقاع بقدر إذ حصر المبتدأ (طرف الإسناد) فى الشطر الأول بصورةٍ مستقلة وأعطى المساحة الإيقاعية اللازمة في الشطر لمجيء هذا الخبر الجملة وما يستلزمه من توابعٍ نحوية.

هوامش

(١) القافية تاج الإيقاع الشعرى: أحمد كشك ص ٦٦.

(٢) السابق ص ٦٦.

(٣) اللغة العربية معناها ومبناها د. تمام حسان ص ١٧٢. الهيئة المصرية العامة للكتاب.

(٤) السابق ص ١٧٠.

(٥) بناء لغة الشعر: جون كوين، ت د. أحمد درويش ص ١٠٥.الهيئة العامة لقصور الثقافة.

(٦) اللزوميات. من كلمة د. الطاهر مكى فى مقدمة الديوان ص ٨.

(٧) مقام المنسرح ص ١٣٢.

(٨) هدير الصمت (ديوان): د. عبداللطيف عبدالحليم ص ١٨.

(٩) اللزوميات ص ٢٣.

(١٠) راجع مغنى اللبيب عن كتب الأعاريب: ابن هشام جـ٢ ص ٤٣٧ وما بعدها. المكتبة العصرية، صيدا ـ بيروت.

(*) القصيدة تأخذ شكل الموشح، والموشح جنس شعرى يكتسب تفرده من اختلافه عن القصيدة التى تتبع الأشكال الخليلية المعهودة فى شعرنا العربى القديم من حيث اتحاد الوزن والقافية، ويقوم الموشح على التنوع، المنتظم بين أبيات تختلف قوافيها وأخرى متفقة القافية. الوحدة الأساسية له هى «الدور أو «الفقرة» التى تتكون من عنصرين أبيات تختلف قافيتها بحسب كل فقرة تسمى «الغصن» وأبيات تتفق قافيتها على طول الفقرات. وتسمى «السمط» أو «القُفْل». ويتقدم الموشح جزء هام يسبق الدور الأول يسمى «المطلع» ويتطابق تماماً فى وزنه وقافيته وعدد اجزائه مع الأسماط أو الأقفال. والسمط الأخير من الموشح يسمى «الخَرْجَة».

بدر الديب

مضحكات كونية

الجدول والغابة

للعين معادلات، وللعقل معادلات. وعلى الرغم من أن الافتراض قائم بأن للمعادلات وجوداً خارجياً أو على أقل أنها صورة مكتملة، إلى آخر حد؛ لما يرى أو يدرك فإنها فى الواقع، وعند النظرة السليمة المباشرة، هى مجرد وهم يصنعه الذهن ويحاول أن يقيم من مجموعها الوهمى نظاما أو كونا يجب أن يتكسر لتحدث الرؤية حقا، وليدرك العقل المعنى القائم الواقعى البسيط للوجود. فهل هناك معنى قائم واقعى بسيط للوجود؟ وكيف السبيل لإدراكه؟ ولندع صياغته، فهناك فارق بين السيطرة بالمعادلة على الطبيعة مهما تفرعت وتصاعدت وتنوعت المعادلة أو درجات السيطرة التى تتحقق بها، وبين معرفة الوجود أو إدراكه. ولكى أثبت ذلك جمعت إرادتى التى لا أعرف موضعها بالضبط ولا من أين تنبع وكيف تجرى أو تسيل أو تترقرق، كما جندت عددا كبيرا آخر عن عناصر الوجود التى تصنعنى أو تدخل فى تركيبى، كما استنجدت بالمناخ وبمعانى المصائر التى تضمنتها أسفار التكوين وأساطير الخلق وعلاقات الرب أو الأرباب بالفرد الإنسان أو بالإنسان الإلهى. وكل ذلك لأثبت صحة ما أقوله وأعرفه عن المعادلات الرياضية التى أحال الإنسان وجوده ومعرفته إليها واعتمد عليها اعتماداً شبه كامل، مثل وهم كمالها.

أنا جدول صغير صافى الماء، عذبه يتحدر أو يفيض من مياه جوفية بعيدة الغور تغذيها نشاطات كونية كثيرة لا أعرفها، فهى تتصل بسبب وجودى وهو أمر يند عن إدراكى وعن ممارستى للوجود، وإثارته والدخول فيه يعقد ما أريد أن أقوله وهو معقد بما فيه الكفاية دون إثارة للأصل أو السبب. أنا جدول صغير، وصغير هذه تعنى الكثير مما يضعه البشر فى معادلات. فأنا فى الحقيقة دون عرض محدود إلا بامتدادات المياه فى النشع والرطوبة على جوانبى التى قد لا تكون منى أو تكون حسب المعادلة التى يضعها البشر. وأنا صغير بحجم ما فى من ماء يتحدر، وهذا يختلف حسب الوضع الذى يبلغه الانحدار وحسب درجة الانحدار، وعلى قدر ما تلقاه مياهى وهى متحدرة من عقبات أوكائنات أخرى فى الطريق. وأنا صغير لا أعرف طولى بالضبط لأن هذا يتوقف على موضع القياس، أوله وآخره، وعلى إمكانية تحديد هذه المواضع إذا كان من الممكن تحديدها.

وكل هذا، كما هو واضح، قدر ضئيل من المعادلات التى يمكن للبشر صياغتها حولى. فهناك الكثير من المعادلات الأخرى مياهى وتحليلها وعناصرها، ومعادلات حول علاقتها بالأمطار والأنواع والجداول أو الأنهار الأخرى القريبة أو المتصلة بمياهى فى موضع أو مرحلة من مراحل تكوينها وانحدارها.. زخم لا ينتهى من المعادلات والحسابات ولكنها رغم كثرتها وتنوعها لا تصل أبدا للإمساك بخصوصيتى أو ما أحب أن أسميه فرديتى التى سمحت لى أن أصل لهذه الصفحات وأن أتحدث بهذه الكلمات. فالحقيقة أن كل هذه المعادلات كأنما تسعى أساسا لنفى هذه الخصوصية أو الفردية وتبرير هذا النفى أو الإنكار لوجودها. فهل لست فردا حقا وليست لى خصوصية؟ إن البشر يحتكرون لأنفسهم هذه الصفات ويزعمون أن ليس هناك أفراد إلا هم، أما باقى الكائنات فى الوجود فهى بالنسبة لهم مجرد أفراد من أنواع، النوع فيها أعلى وأهم من الفرد والفرد فيها ليس له من الخصوصية ما يسمح أو يحتم التعامل معه بمفرده. وهذا هو الخطأ الكبير فى كل العلم الإنسانى، فهو ما زال لم يتوصل إلى الحقيقة البسيطة الأولى التى تقوم على أن العلم هو علم بالفرد وأن القانون وهم والتعميم وصف جاهل عاجز محدود.لو تأنى البشر فى الإدراك لأدركوا أن كل موضع أو موقع تحدده معادلاتهم هو موضوع فرد لا تنتهى معرفته فلا حدود لها ولا يمكن إدراجها أو التغاضى عما فيها من فردية. كل موقع على الأض فرد، وكل موقع فيه من الكائنات عدد لا ينتهى من الأفراد ـ ، وصفات الأفراد كلها خصوصية لا تختلف عن

خصوصية الفرد البشرى وتعقيده ووقوفه على جانب من العقل متأبّ على الحسابات والمعادلات بل مكسر محطم لها، له حرية الأرانب فى الحقل والزهور النابتة من الأرض فى وحشية يصعب حسابها، وأخيرا حرية هذا الجدول الصغير الذى هو أ نا فى هذا الموضع المفرد المحدد فى الغابة، على هذا البعد أو القرب من أى شىء آخر بما فى ذلك خطوط الطول والعرض، ومقاييس الاندفاع ودرجات الانحدار وحسابات الصوت والوقع على ما فى طريقى من أحجار ونباتات وفروع ساقطة أو أشجار قد تسقط وتتهاوى فتسبب اختناقا أو انحرافا جزئيا أو كاملا لى على الطريق..

إن جمالى المفرد كامل ووجودى محدد مخصوص على الرغم من كل عجز عن وصفه أو احتوائه. أنا جميل فى أعلاى وفى كل مرحلة من مراحل انحدارى. جميل فى شكلى وفى صوتى وفيما تحمله مياهى من ألوان وروائح، وما تدفعه أمامها من أوراق وأشجار صغيرة وما تصطدم به من صخور متنوعة الحجم واللون ودرجة الصلابة. اناجميل بمفردى ووسط الغابة، فى ظهورى واختفائى، وفى بعدى وقربى، جميل فى صوتى وفى درجة الحرارة، فى مياهى برودة وسخونة، فهى أحيانا دافئة كالدموع وأحيانا باردة كالثلج، وأحيانا أخرى منعشة كزهور البرتقال أو عطر الياسمين وفى أحيان تكون نزرة بخيلة بنفسها تحلم أو تثير حلاما بأشجار صلبة ضخمة سميكة الأصول والفروع. إنى أنا جميلة مفردة ولها خصوصيتها وفرديتها. لى اسم حتى وان لم يكن معروفا أو ذا دلالة، ولى عمر ولى مالا نهاية له من الخصائص التى تحمل الصفات والقيم التى قد يجرؤ العقل على تعدادها وفهرستها، ولكنه يعجز دائما عن حصرها من ناحية وعن إدراك تفرد تجمعها فى فرديتى.. الجميلة. إن جمالى قد يكون أسلم صياغة لقانون وجودى وأقرب تعبير عن معادلة هذا الوجود.

وقبل أن تنتهى صفحاتى، فأنا كفرد أتعب أحيانا من تأمل هذا الجمال ـ أريد أن أقول أنه من ضمن علومى الكامنة فى وجودى، هذا التهديد بأننى قد أختنق وقد أجف، وبذلك قد أموت إذا كان هذا سيسمى فى معادلات البشر. موتا. على مقربة منى شجرة من أشجار الصنوبر الضخمة، لها أوراق عليها لمعة وفروة من الزغب، وهى فيما يبدو عجوز قد نخبتها السناجب والفئران وحطمت فروعها الرياح والأمطار وزوابع المناخ المختلفة. وهذه الشجرة جزء من حياتى الآن فقد تسقط. ولست أدرى ماذا سيحدث فى كل معادلات البشر لو تمددت بطولها وعرضها وثقلها على هذا المجرى الذى أجرى فيه. معادلات جديدة، أم فردية جديدة أم صفحة أخرى من صفحات الوجود؟!

عبد المنعم عواد يوسف



من قصار القصائد

١ ـ المِهْبَاط

أغوصُ،
بدوّامةٍ من حريرٍ،
بجذْبٍ إلى القاعِ أهوى..
وأهوى، وأهوى
يهدهدنى خدرٌ مُسْتَحبٌ،
شديدُ النعومةِ، مثلُ النعاسْ
فيا نشوةَ القاعِ!
هأنذا فى حرير الهبوطِ أُدَلَّى
أسافر فى رحلةٍ،
لستُ أدرى..

متى مُنتهاها؟

متى المستقرّ؟

٢ ـ المطرب

قلتُ للمطربِ لمّا هزّنا اللحنُ:

«أَعِدْ»

عاود الشدْوَ،

فلم يطربْ لما غنىّ أحدْ.

٣ ـ توازن

البنتُ النافرةُ النهدين...

لكزتنى بالثُّديِ الأيسرِ،

وهي تشقُّ طريقاً وسْط زحام العربهْ

كدتُ أقعْ

فأعدتُ توازنَ جسمى،

مستندًا فوق الأيمنْ

٤ ـ مكابدتها

لمّا أرّقنى الشوقُ إليهْ

قلتُ أكفكف من سوْرة وجْدى بالكلماتْ

فجلستُ أخطُّ إليهِ رسالهْ

أودعتُ الورقَ حنِينى كلَّهْ

فارتاحتْ نفسى.

لكنْ حين شرعتُ أفكِّرُ فى العنوانْ
واأسفاه!!
أدركتُ بأنِّىَ لا أتَذَكَّرُ..
فالعنوانْ
قد مسحته يدُ النسيانْ
فرجعتُ، وقد أرّقنى الشوقُ إليه.
وأمامى تشتعلُ الأوراقْ!

٥ ـ دُعابة

سألتنى:
ـ ما رأيُك فى شعرى؟
فتصنّعت بأنِّى لم أُحْسِنْ سمعًا،
وسألتْ:
ـ بالفتْحِ أم الكسْرِ؟
قالتْ: بالفتْحِ وبالكسْرِ..
فأجبت: الفتحُ ألذُّ..
ألذُّ ألذُّ

٦ ـ المحُصِّلة..

شاةٌ أخذت تتسلّى بمراودةِ وعولِ الغابةْ
راودها ذئبٌ عن نفسهْ...
فبكت.

٧ ـ الدرويش والأطفال

لما ضاق الدرويشُ بحصباء الأطفالْ
ساومهم بحواديتهْ
ـ كفُّوا عنّى أتحفْكم بحكاياتْ
وتمرُّ الأيامْ
أصبح دأْبُ الدرويشِ الحكْيَ،
ودأْبُ الأطفالِ الإصغاءْ
لا عبثَ ولا حصباءْ
لكنْ ما بات يعكّرُ صفْوَ الدرويش:
ماذا سيكونُ الحالْ؟
حين يغيض النبعْ...
ما غاب عن الدرويش:
أن الأطفالْ
صاروا مشدودين إليه
بحكاياتٍ، وبدون حكاياتْ.





.. عائلة أمرها قديم، ذائع، مذكور فى كتب لا تزال مخطوطة لم تطبع بعد، أما شأنه فمعلوم، رائج داخل البلاد وخارجها.

يؤكد من لهم خبرة بتسلق الجهات الأربع أن نبوغه ظاهر، ولخطوه فوق الأحجار إيقاع مغاير، ورغم التاريخ الطويل لأجداده إلا أنه جاء بما لم يقدم عليه أحد. فلم يحدث قط أن تم الوصول إلى القمة ليلا.. ومتى؟

فى الليالى المعتمة ، الخالية تماما من القمر، وأضواء النجوم القصية.

يعرفه كل من له صلة، علماء الآثار المتخصصون، ضباط الشرطة وجنودها المكلفون، أو القادمون لمهمات عابرة، معظمها لحماية الشخصيات الكبيرة التى تجئ عادة للفرجة، وأصحاب شركات السياحة، وقدامى المرشدين والأدلاء والمترجمين، وأجانب من بقاع شتى ترددوا على الأهرام مرات، وصاروا مشدودين إليه.

حرص على رؤيته رؤساء وملوك وأمراء، ونجوم سينما عالميون ومحليون، ومصممو أزياء، وخبراء عطور، وأثرياء يمتلكون مراكب عابرة، وأخرى راسية. يعلق فى صالة بيته خطاب شكر موجه إليه من الديوان الرئاسى، يشكره على المجهود المضنى الذى أبداه فى تسلق الهرم الأكبر سبع مرات متعاقبة لا تفصل بين كل منها أية استراحة. أمام ضيف البلاد الرئيس الأندونيسى أحمد سوكارنو.

الثناء قديم عند أجداده، ذكر البلوى فى تاريخه أن ابن طولون أثنى على أحدهم وأعجب به. وترجم المقريزى لواحد منهم فى «المقفى» الذى مازال قسم غير هين منه مفقوداً. قال المقريزى إن الناصر محمد كان يخرج إلى الجيزة خصيصا ليراه ويتابعه. أما نابليون بونابرت فنصح علماء حملته برسم جده الرابع، لكنهم لم يتمكنوا لسرعته، وخفته وقدرته على الإبهار.

أسرة موغلة فى المهارة. وتوارث المسارب المؤدية إلى القمة. عند سن معينة - ربما السابعة - يلقن الأب ولده الخطى الأولى ثم يوغل شيئا فشيئا حتى يصبح الطموح المستمر تقصير المدة.

يقول بعض من لهم دراية بالعلامات الخفية والطلاسم. أنها تنقص كل مائة سنة مقدار دقيقة، لم يكن الأمر سهلاً. مجرد تخلخل حجر من مكانه، أو تآكل حواف آخر يطيل المسافة أو يختصرها بالإجمال..يحيد بالخطة.

ماأقدم عليه هو، ما انتهى إليه جعله مثالاً يضرب، وقدوة لمن سيأتى بعده، إذ أمكنه اختصار المدة مرتين خلال عشر سنوات، من ثمانية دقائق إلى سبعة ونصف، إلى سبعة.. هذا توقيت، غير مسبوق بالمرة، لم يدونه مرجع قديم أو حديث، صارت قدرته علامة على بلوغ المرام الوعر فى الزمن القليل.

مشت سيرته بين الناس، فأعجبوا به، ومالوا إليه، وكثر الثناء عليه.

كان وحيداً، لا أشقاء له، جاء بعد انتظار سنوات سلم خلالها والداه بقضاء الله وقدره، عندما وصل خافا عليه العين والحسد، أحاطاه برعاية وحذر، لم يرتد قط الثياب الزاهية، إنما كان ملفوفاً فى الملابس السوداء. وُسمت جبهته بدوائر البن الغامق، كذا وجنتاه، ومقدمة ذقنه. رغم حرص أمه عليه من رفة الهواء، من النسمة السارية، إلا أنها رفضت إطلاق اسم أنثى عليه، أن تخفى ذكورته بملابس البنات كما اعتادت قليلات الخلفة، مع انها لو أقدمت لما شك الأقربون. فالولد كان مستدير الوجه، واسعاً، عميق العينين، مليح التقاطيع، يؤكد كل من رآه أنه كان دائم التطلع إلى جهة الأهرام، إلى الغرب، لو حملته أمه يستدير، إذا حادت به يرتفع صراخه، مع الوقت أدركت فلم ترضعه إلا إذا جلست وظهرها إلى الأهرام . عندئذ تعلق شفتاه بثديها، وإذ يكتفى يدركه النوم العميق.

هل كان مشدوداً لأمر خفى لا يعلمه؟

هل كان يلبى نداءً لا يمكن لآخر سماعه؟

أم هو تراث أجداده الأقدمين الذين وزعوا أيامهم وأفنوا أعمارهم فوق تلك الأحجار؟

لا يمكن لأحد القطع، وإذ يصغى إلى ذكريات أمه عنه، تحاول استفزازه، دفعه إلى النطق، إلى التفسير ، لم يقابلها إلا بابتسامة قانعة، راضية.

لم تدر أمه إذا كان يذكر لحظة فطامه، عندما تبعت والده قبل الغروب وأوغلا سبع خطوات داخل المرتقى. كشفت ثديها الذى دهنت حلمته بالصبار المر، ترددت صرخاته - ياعين أمه - لكنه خطا خطوة باتجاه كينونته الغضة، الخاصة.

لم يخف والده سروره المبكر بارتباط وحيده، اتجاهه الدائم إلى الأهرام. لذلك لم ينثن، أقدم على تلقينه أسرار المسالك المؤدية. قيل إنها أربعة. ويؤكد آخرون أنها ثمانية لمن أتقن. فى الثامنة صحبه حتى المنتصف، فى العاشرة وقف إلى جواره فوق الذروة حيث تنتهى المادة ويبدأ الفراغ. أشار إلى المعالم الدانية والقصية، عندما بلغ الثانية عشرة أصبح باستطاعة الأب أن يقعد بين الزوار المتفرجين، أن يتابع خطى ولده، قفزه الرشيق من حجر إلى آخر، فى الطلوع أو النزول.

بدا وكأن المهارات المندثرة والمتوارثة انتقلت إليه واستقرت عنده، تعلم القراءة والكتابة، وأعجب به أساتذته، قالوا إنه عاقل «رزين» يسبق عمره، كثير الصمت والاقتصاد فى الكلام، والصياتة.

مرة واحدة انزعج والده لسؤال مفاجىء لم يتوقعه..

«هل تسلق أحد أجدادى الهرم الأوسط؟»

لم يشأ والده أن يظهر انزعاجه، أن يفضى إليه بالمحاذير الكامنة وراء صعود هذا الهرم بالذات، مازال جزء من الكساء وردى اللون، الجرانيتى، المغمور بالأشكال والحروف، يغطى قمته، لم يرغب فى التهويل ولا التخفيف، إنما قصد أن يتبع الصدق، ألا يخفى عنه أمراً، لكن بحذر.

فى الولد شىء غامض، يجعل المسنين، المهابين، يلزمون الصمت عند ظهوره، يبدون الود ناحيته، يعاملونه باحترام. أطلعه والده على الواقعة الوحيدة التى جرت منذ ثلاثة أجيال، عندما أقدم أحد الأبناء على الصعود.

لم يبد تحذيراً صريحاً، لكنه خشى أن يقدم على المحاولة، لكن رغم عودة الابن الغالى للاستفسار والتقصّى إلا أنه لم يشرع، كان اهتمامه الدائم بالهرم الأكبر، خاصة الذروة، المنتهى، كثيرا ما صعد

إليها بدافع من عنده وأمضى الساعات الطوال منفرداً، وهذا ما حير أباه وأخاف أمه. خاصة صمته المكين، وقلة بوحه.. يثبِّت بصره تجاه الأهرام ولا يحيد عنها بالساعات. مما أقلق والديه حتى إن أمه سعت سراً إلى الشيخ المغربى لإعداد حجاب يقيه المهالك، وبغتات الزمن، لكن المغربى «المرابط» المتوحد بالوقت، والصمت، قال لها إن ابنها ليس فى حاجة، لأنه موعود.

موعود بماذا؟

لم يفسر المغربى. لم يشرح هكذا هم.. يصعب استخلاص الحقيقة منهم، لم ينه ذلك قلقهما الدائم عليه. خاصة والده الذى لزم الدار مع وهنه، وتضعضع أحواله، لكم انتهت إليه أمور غريبة راجت وشاعت عن أجداده السابقين، لكن لم يسمع عمن يشبه ابنه. مازالوا يقصون عن جده الثانى ذى الساق الواحدة وقدرته على تسلق الأهرام بساق واحدة، قفزاً وانحناء مع استناده إلى الحجارة الضخمة المتراصة، وإقامة جده الثالث لمدة شهر كامل فوق الهرم الأكبر، لم ينزل مرة، ولم يزوده أحد بكسرة خبز أو شربة ماء. لم يبح لمخلوق بمصدر زاده، وقال البعض، وأكدوا، إن طيوراً خضر كانت تزقه بالثمر والقطر. يؤكد الرواة أن الذروة لم تكن تتسع وقتئذ إلا لشخص واحد، كانت نظيفة مجلوة كأنها لم تنقص شبرا. سمع عن أحد الأقارب الذين سعوا فى زمن بعيد، دخل وغاب، حتى انقطع كل رجاء فى عودته، لكنه ظهر بعد أربع وعشرين سنة أمضاها كلها فى عمق الهرم.

أين؟

لم يجب

كيف؟

لم يفسر.

أبدى الولد اهتماما بجده الذى انقطع فوق، عند المنتهى، شهراً بأكمله، صحيح أنه لم يلح فى الأسئلة، لم يستفسر كثيرا، لكن اللفظ المنطوق عنده يعنى الكثير من شخص طويل الصمت. عند إفضائه بمثل تلك الاستفسارات تشخص أمه متطلعة، واجفة، حتى لتحبس أنفاسها.

قال أبوه إن أبداء مثل تلك الخشية لا محل لها الآن، الولد عاقل، وإذا كان يتسلق بمفرده، ويجتاز هذا الارتفاع الوعر، ويبدى من الهمة ما جعله موضع إعجاب وطلب. فلا داعى لإظهار خوف لا يليق إلا بالصبية.

تقول أمه إنه سيظل صغيراً بالنسبة إليها. حتى بعد زواجه وإنجابه البنين والبنات. عجل الله بيوم فرحه بعد أن يرزقه الله بابنة الحلال التى تصونه وتريح باله.

مرة واحدة قالت إن طول صمته يقلقها.

من يره فى أثناء تسلقه لا تخطر بباله قدرته على السكون، صعوده مختلف، يستمتع والدم بمتابعته، بمجرد ملامسته أحجار الهرم، تسرى عنده حيوية وتهدر طاقة، يخف، يثب، لا يتطلع إلى أعلى. لكنه ينتقل برشاقة محيرة. كأنه يتبع صوتاً خفياً يدله، أو يمد يده إلى أكف لا يراها إلا هو. ترفعه عند مواجهة حجرين متلاصقين، مرتفعين، يجب القفز فوقهما لاختصار جزء من ثانية. بل إن لون بشرته ليتغير، قرب الذروة يصبح شبيها بلون الأحجار التى فقدت غطاءها منذ زمن، لون وسط بين الأصفر والأبيض والبنى، أحيانا لا يمكن توصيفه بدقة. كأنه قدمنها متصل بها عبر خيوط غير مرئية، ياسلام.. لولا سرحته الدائمة تلك، وذهاب عينيه إلى بعيد، لفارق الدنيا مطمئنا عليه.

الحق.. لم يبالغ والداه فى خشيتهما. كانا يرقبانه بدهشة، بحذر بخوف من وقوعه فى الجذبة. أو استسلامه لسيطرة قوة غامضة لا يعرف مخلوق طبيعتها. ولا تنفع الأحجبة والأوردة فى دفع أذاها. ليس كل ما تضمه الأهرام وتلك الجبانات مكشوفاً، مباحاً.

كان متعلقاً بالأهرام، دائم النظر إليها حتى وهو فوقها، لا يكف عن الطواف بكبيرها وأوسطها وصغيرها المكتمل منها والناقص الخفى والظاهر، مثل هذا الشغل غير جديد، لا يثير، فهو ابن عائلة قديمة الصلة. كان محور تفكيره من نوع آخر، بما وراء هذه الأهرام، لم تستغرقه الأمور التى تشد انتباه من يماثله عمراً، حتى مراهقته لم تحدث تلك المطبات التى يقع فيها عادة من ينتقل عبر أطوار العمر المختلفة ، خاصة من الصبا إلى الرجولة.

فتيات ونساء من أجناس شتى تعرضن له صراحة، وتحلقن به، إحداهن عرضت عليه مصاحبتها إلى ألمانيا، وله ما يشاء، ما يطلب، أحوالها ميسورة، ولا تكف عن الرحيل وزيارة البلدان بهدف الفرجة، والمشاهدة، أخرى من اليابان لاتزال تبثه هيامها عبر خطابات تصل إليه بانتظام. تحتل مركزا سياسياً مرموقاً فى الحزب الحاكم، بل إن رجالاً هاموا به، جاء بعضهم لرؤية الأهرام فلم يروا إلا قوامه، ورشاقته، وملامحه التى تبدو كأنها خرجت من جدران معبد فرعونى.. هكذا وصفه مسئول كبير بحلف الأطلنطى، يسكن مدينة لوكسمبورج!!

كان يعرف جيداً كيف يكون الجواب، سواء كان اعتذاراً رقيقاً، أو نهراً حازماً، قاطعاً. يعرف كيف يعبر عن نفسه جيداً من خلال إتقانه أربع عشرة لغة، يجيد الحديث بمعظمها ولا يكتبها شأن أبناء المنطقة المخالطين للأجانب القادمين من كل فج، الا أنه تميز عن الآخرين بقدرته على قراءة النقوش. ونطق الهيروغرفية، تعلمها من مفتشى الآثار القدامى الذين قربوه واستعانوا به فى مهام متعددة، هو مثلا الذى حدد موضع الحجر الساقط يوم الزلزال الشهير. مسئول كبير بالهيئة العامة للآثار - رحمه الله - صافحه بعد نزوله، تطلع إليه ثم خاطب المحيطين به قائلا:

«إنه يعرف عن الأهرام أكثر مما نعرف كلنا..»

هل كان الرجل ملماً ببعض مكنونه؟

بالتأكيد لا، لأنه لم يجلس إليه، لم يسمع منه، لكنه تلقى عنه بعض الإشارات فأدرك واستوعب. من عبارات تفوه بها، من دلائل أخرى لا يمكن الإحاطة بها جملة.

عندما بدأ يفضى لوالده أخفى الرجل جزعه، تقدم فى العمر إلى درجة لا يمكنه عندها الإصغاء، ما سمعه أثار عنده أصداء لم يبح بها لمخلوق.

قال إن هذا البناء الهائل من الحجر، سواء كان الأكبر أو الأوسط، إنما هو مجرد أمر ظاهر لشئ آخر، لمعنى.. ربما، لتكوين، لحقيقة، لقوة ما.. يجوز هذا كله، لا يمكنه التحديد، لو علم وأحاط لاستقر وهدأ.

لم يكن دافعه ومحركه لصعود الأهرام، وحفظ المسالك، وتجاوز المدد المعروفة المدونة، من أجل مواصلة دور متوارث، أتقنه الأجداد كمصدر رزق، وانتزاع الإعجاب من غرباء عابرين، إنما كان وسيلة للوقوف على ما يبحث عنه، ما يقضه منذ أن وعى وأدرك الفرق بين الأصل والظل، بين المتبوع والتابع..

ما وراء هذا التكوين؟

لماذا جاءوا بهذا الشكل؟

كيف تتصل المادة بالفراغ؟

تلك القاعدة الهائلة من الأحجار الضخمة التى تقل كلما اتجهنا إلى أعلى. حتى تنحسر الكتل الهائلة، تتلاشى عند حد معين، بعده يبدأ الفراغ، ينفد المحسوس القادم من أسفل، ويبدأ اللانهائى، ليست

القاعدة إلا نبتة من العالم الأرضى، نبتة تمت إلى الكواكب كافة، متصلة بما هو أشمل، وعند الذروة تبدأ النقطة غير المدركة بالنظر، ما هى إلا البداية والنهاية معاً لما يعسر على الأفهام إدراكه أو استيعابه.

تلك النقطة شاغله..

أرضية محسوسة، أو لا مرئية

جذعها ثابت، أو غير محدودة، متصلة بحواف الكون، ألح ولم يفسر، ربما لأنه لم يشأ التصريح، وربما لأنه لم يدرك.

لم يستوعب، لابد أن أموراً أخرى جالت عنده ولم يلمح إليها

لم يكن باستطاعة والده أن يجادله، خاصة بعد رحيل أمه الأبدى، وتضعضع بنيان الرجل. عندما رأى ابنه يقف فى الفناء لحظة انبلاج الخيط الأبيض من الأسود. لم ينطق، لم يسأله عن الجهة التى يقصدها فى هذا الوقت، ربما أدرك اللافائدة، اكتفى بالتطلع، بالتزود من فراهة حضوره، وسموق عزيمته، بخبرة الأيام الطوال التى قطعها وعبرته أيقن أنها اللحظة التى أمضى أزمته يعد لها ويحتسب..

عبر الباب، خرج إلى الطريق الصاعد، لم يتوقف لحظة، لم يلتفت إلى الوراء.

بدأ تسلقه بسهولة، بيسر، لا يصعد الآن ليستعرض مهارة، أو ليبهر ضيفاً، أو ليتقن طريقاً جديداً يختصر به المدة، إنها تلبية، وإبداء جواب، ثمة دافع غامض الكنه، لم يطلع عليه شاهد، ولم يلمحه راصد، يؤدى به إلى أعلى، إلى الذروة، يتقن الوصول إليها عبر عدة مسالك تتخلل تلك الأحجار التى تبدو للمتطلع الغريب متباعدة رغم تلاصقها، لكنها النظام عينه.

فى طلوعه هذا لم يتبع طريقاً أدى به يوماً، إنما كان يتقدم متخطياً كل النقاط التى بدا مستحيلا الاقتراب منها يوماً، ويؤكد ابوه الذى زحف حتى بداية الطريق، انه كان باستطاعته أن يراه رغم إعياء النظر، وغبشة الفجر، وانقطاع الأسباب! يردد العارفون، المدركون لبعض مما وراء الحجب، المتلمسون اتجاهات المصائر، أنه بمجرد وصوله إلى الذروة، أقصى المسافة المتاحة، تألق عاكساً ضوء الشرق الوليد كافة حتى ليمكن رؤيته من بعيد، من سائر الانحاء، ربما ارتدى قميصا يمت إلى الأجداد. بدا منه ما يشبه الرقص فرحاً، كأنه يدرك القمة أول مرة، هذه المساحة الضئيلة التى أمضى أحد أجداده فوقها

شـهراً بغير زاد مـعروف، التى تلخص كافة مـا يقع تحته، مـا هو مـوغل فى باطن الأرض. وذلك الفراغ المهيب، الذى لا يمكن حده، ويطمس كل الفواصل، ويسوى بين الموجودات.

لم تكن حركته الدائرية، المتوثبة تلك، إلا تمهيداً لتلقى تلك البغتات من الإشراقات المفاجئة، المتوالية، والتى أخذته من كل جانب، تخللته، اجتاحته، دفعت به وإليه مستقر النغم، ومصدر كل حلم، جذر كل توق، سر اندلاع الرغبة وانطفائها، والدافع لميل الغصن وفراقه عن الجذع..





شَهْقَةُ الطين

لم يكنْ ظلُّها
كان محضَ فراغٍ يدور على نَفْسِهِ
وهىَ تنسلُّ من مائها
تَتَقبَّبُ فى شَهْقَةِ الطِّينِ
عاريةً من رحيقِ الثيابِ ومن مطر الشعراءِ
الرياحُ دفاترُ أيَّامها
والهواءُ وسادةُ أعضائها

الأصابعُ أشرعةٌ
فوق سرَّتها حجرٌ نائمٌ
ومسوَّدةٌ من غبارٍ سيزهرُ بَعْدَ قليلٍ
وبعد قليل.. يطوفُ.. ويدخلُ فيما وراء القميص: سفائنُ غرقىَ، هياكلُ من

معدنٍ غامضٍ تتلألأ، شمسٌ تمزّقُ بُرْنُسَها، تتأوّهُ فى رَقْرقات الرتوش، وتَشْخبُ.. نایٌ قديمٌ يطاردُ بحّتَهُ تحت سفحِ الرموش.. وداعاً لأرجوحةِ الطّفلِ، للشرفات..

وأهلاً بملحِ المتاهةِ

أهلاً بحبْرِ الجذورْ

طَرْقةٌ.. طَرْقتانِ وينهمرُ الضّوءُ..

رأسُ إيزيسَ مشتعلٌ

والسّماءُ على حافةِ السّطحِ: خذْ آهتى

واسحب البحرَ منى

رجَّ صلصالَ أنّتها

وتأمّلَ لهوَ الفضاء على الكتفين

الشّقوق تُوصوصُ.. خَرْبشةٌ تتهجّى أصابعَهَا

يتسلّقُ قامتَهَا ويموّهُ تكويرةَ الثّدىِ

ذوبَهُ فى صلاةِ الجهاتِ

الينابيعُ تَهْدرُ.. والعشبُ يرسُمُ مجرى الخطوطِ

هنا سوف يهبط جيشُ الغزاةِ

يدقّونَ أوتادَهَمْ تحت قوسِ الشّفاهِ ويبتهلونَ..

الحمامةُ تُفْلتُ

والطّوقُ يركضُ

كانَ بالأمسِ طفلاً
يزيِّنُ أقمارَهُ بالمحارِ ويَنْثرها فى حَنَايا الرسومِ
الكراريسُ حقلٌ من البرتقالِ
وصوتُ المغنِّى بعيدٌ..
يشبكُ إصْبَعَهُ فى يَدِ البنتِ
رائحةُ الخبزِ طازجةٌ
والمساءُ يطيرْ

طَرْقَةٌ.. طَرْقَتَانِ.. يُشِعُّ البياضُ..
يقلِّبُ أنفاسَهُ..
الغيمُ يَنْقُشُ أجنحةَ الشهواتِ
وعصفورةُ البابِ سابحةٌ فى فراغِ التُّخومِ:
هنا سوف يجلسُ «دالى»
يُدَحْرِجُ أنجمَهُ فوق صدر الزجاجِ
ويَفْتِلُ شاربَهُ شَرَكاً للنساءِ
ويَرْمِى «لإيلوارَ» صَرْخَتَهُ

ـ هل تخافينَ
ـ لا. سمِّنى زهرةَ العتباتِ
ويتصل الماء بالماء

يمشى.. تفورُ التّمائمُ
كم وردةً سوف تغتالُ أحصنتى؟!

التفاصيلُ شائكةٌ:
فى المثلث ضلّتْ صبَابَتَهَا موجةٌ
شَقّقَ الصّخرُ قمصانَهَا
حَطّتِ الرّيحُ.. لفّتْ عباءتَهَا فوقها وبكَتْ

هكذا:
دائماً مَرْأةٌ تنتظرْ
دائماً رجلٌ يبتسمْ
دائماً يجلسُ البحرُ بينهما
دائماًيغتسلْ

شدّهَا نحو زرقته
ثم مالَ على صدرهَا..
الظلُ مرتبكٌ والعناقيدُ نَيِّئَةٌ
ـ تشبهينَ الخماسينَ..
احصنةٌ تتطايرُ فوق الشّفاهِ
براعمُ تَدْعَكُ أثداءَهَا بالنثار..
يوشوشُ شهوتَهَا ، ويغيِّر وضعَ الوسادةِ
ضاقَ الممرُّ، تَلَفْلفَتِ السّاق بالسّاقِ..

ـ لُمِّى مرافئ صدرك.. لاتنحنى
وانفضى شمسَ خَصْرِكِ
كونى كأنَّكِ فى الكهفِ وحْدَكِ..

يعلو الفحيحُ
يُهَدْهِدُ طَرْقَتَهُ
ويهرولُ فى جَعْبَةِ الوقتِ
يجلسُ منتشياً بين أهدابِهَا
ويَشُدُّ الشِّرَاعْ
ـ أنتِ نافذةٌ؟
ربَّماصخرةٌ
سوف تقرأ فيها طلاسمَ نَفْسِكَ
تألَفُهَا تستعيدُ حشائشَ قلبكَ..
تجلسُ حولهما
وتُرَبِّتُ ظَهرَيْهِمَا بحنانٍ وتَفْرَغُ منكَ ومنِّى..

الرَّذاذُ يلون غمَّازتيهِ
قبَابٌ تُطِلُّ..
بأنفاسِهَا شجرٌ يَتَوَتَّرُ
يشربُ نَخْبَ طفولتِهَا
ويسافرُ فى وَسْوَسَاتِ الهديلْ

نجمةٌ من دخانٍ تُفَرْفِطُ اعشاشَهَا فى يديهِ
يعلّق فى عروةِ البابِ تفاحةً
ويعرّى الهواءَ.يثبته فى شظايا السكون
ـ أنا صائدُ البرقِ
لا اللّونُ بيتى
ولا السّقفُ جسمى
أعرف كيف أفكّكُ جسمَكِ
أُصْقلُهُ بجنونى..
تُلَمْلِمُ رَقْصَتَهَا.. قطرةً قطرةً
ينزلُ الحلْمُ
يَحْفُرُ نَكْهَتَهُ فى عروقِ الرُّخامِ ويَشْطَحُ:
لا.. لم يكنْ ظلّها
هى صورتُها
تَخْتَبِى فى رمادِ التّجاعيدِ..
نفسُ اليدينِ، الكرانيشُ، إيماءةُ الخَصْرِ
والشّامةُ المرمريّةُ، تلويحة الهُدْبِ..
رمّانَةُ الشّاطئينْ.
ـ هل مشينا معاً فى شوارعِ روما
جلسنا قليلاً بمقهى إيليت؟!

إدوار الخـراط

لا وقت للنوستالجيا



هذه المرة لم تكن العينان اللتان تواجهانني معاديتين. بل كان الوجه كله غريباً، ثقلت عليه وطأة السنوات، وتركته حاداً، قاطع الزوايا، تجاعيده محفورة غائرة.

كان وجهاً لا صلة له بي. لكنني أعرفه كما لم أعرف وجهاً آخر. هوقناعي، طول العمر.

أوشكت أن أهتف به: من أنت؟ لماذا تواجهني باستمرار؟ هل تطاردني؟ كان وجهاً فقد البهجة كما فقد النضارة.

عندئذ تمنيت أن أرى وجهها - هي - محبة، وغزلة، عيناها العميقتان مكحولتان بخط من مخمل ليلي، عاشقتين ومتسائلتين باستمرار، دون إدانة. تنتظران.

شفتاها قانيتان بدم الشهوة غير المسفوك، وعلى أعلى وجنتها اليمنى تلك الشامة المدورة السوداء التي تؤكد تضرج خديها بحمرة وردية فاتحة من تدفق الحميّا الخفية، صامتة ومتطلبة في الصمت. بعد ذلك بكثير سوف تأتي صرخة وجع المتعة.

لم أحتمل، فنزلت إلى الشوارع، وسألت نفسي: أبحث عنها؟ أم أحاول أن أجد نفسي؟ قلت: من أنا؟ قلت: فيما بحثي ونشداني؟

في قلب الحب وحشة. أضمها إلى صدري، بكل ما في صدري من توق، فأجد بيننا حاجزاً شفافاً لا عبور منه إليها.

أطلال أزجي إليها التحية، أطلال هي خضر الروابي في روحي، نضرة، عفية، ترفّ بنور ليس من هذه الأرض. تنوس على سفوحها سيقان عباد الشمس صفر السني، رءوسها المستديرة عيون مكحولة مفتوحة في روحي في ساحة صحن كنيسة هي؟ أم هو مسجد سامق عريق؟ أم هو الرامسيوم وقد سقطت أسواره؟ فقط أعرف أنه منه ينشعب شارع إليوسيس، مستباحا الآن، بلا حرمة.

«لم يكن عهد الهوى إلا مناما..»

فى هذا النوم صحوى الوحيد.

يا ساكنى الأطلال غضة يانعة ما زالت، ما انضر محياكم!..

كما لو كنت قد لقيتكم منذ لحظة، هانذا القاكم الآن، لأول مرة.

ماثلون انتم، بكل بكارة النظرة الأولى، بكل نشوة اللمسة الأولى.

صدمة البحر تداهمنى فى شارع شامپليون، ثغرة مفتوحة نحو ابدية مراوغة، والسحاب الخفيف، مثل غياب من احبهم، يطفو على سماء زرقاء ساجية، صامتا، لكن بينى وبينه صلة ما.

كنا فى الصيف، وكنت، فى غيمة مضيئة، قد شربت الراح معه. وكانت السماء بلا نهاية، هى سقف غرفتى المتكررة التى لم تنقض قط، وكان يخايلنى، يضحك ضحكة بلورية صافية، لها موسيقى، حسها عذب ومهدد.

أجده، فجاة، يملأ الأرض والسماء، لا يهولنى. عيناه دائما غريبتان وحميمتان، لهما ألق أنيس وخطر، ثم أجده قد اختفى من أمام عينى. لكنى أعرف أنه هناك.

كنت قد قلت له: أخلع عليك نفسى أم نفسك تخلعها على؟ لبس القلوب عندى ليس مما تخشى مهالكه.

لكنه فقط ضحك.

هل قال لى: انزل ابحث..

هل قلت: عمن... عم أبحث؟ أم قلت: هل البحث غاية؟ هل البحث وصول؟

عين مفتوحة فى سماء جوانية ليست صافية ولا ناعمة، تضطرب فيها أمواج السحب الداكنة المتقلبة، تشقها لمع بروق تقعقع، سرعان ما تخبو.

فى آخر شارع السلطان عبد العزيز كانت مئذنة جامعة القائد إبراهيم هادئة الرشاقة. كنت احبها وآمن إليها، عندما كانت هناك ساعات للكبرياء. أما الآن فكأن فيها غرابة، ونذر غامضة.

مبنى منظمة الصحة العالمية باعمدته الكلاسيكية الزائفة يبدو ضيقا ومقتحما، وعليه حرس. وحديقة الخالدين تحولت إلى سطح جراج تحت الأرض شكله خانق، التماثيل صامتة خرساء، لا تعنى لأحد شيئا، ومقفل عليها.

وعندما وصلت محطة الرمل، على الصبح النضر، وجدتها رثة صاخبة مضطربة المسالك، مزدحمة بركاكة السلع التافهة ينادون عليها باصوات ميكانيكية: كل حاجة بجنى وربع بالسلاة على النبى. كله م المراكب الحق إلحق بجنى وربع شرابات حريمى ورجالى وأتفال إلعب واتسلى ورق الكوتشينة بجنى وربع، دقدقة متصلة على الموازين القائمة لها وجوه مرقمة دائرية، جافة ولامعة اخذت من اصحابها مسحة بشرية مهدرة، تجاوبها دقدقة متصلة من بويجية الأحذية يخبطون بانتظام على عدتهم الفرش الخشبية، جالسين على الأرض، متجاورين، بلا زبائن.

«صعدت إلى الترام الأنيق الهادئ حتى فى زحمة عز ساعة العودة، ووجدت بجانبها مقعدا خاليا. كانت جميلة وعذرية وبكرا رشيقة الخصر ورقيقة. وكان النخل السلطانى على الجانبين هفهاف السعف. قلت لها معابثا بالسؤال التقليدى المكرور الذى كانه شفرة": كليوباترا الحمامات؟ فاومات مبتسمة بانوثة بنت كبرعم وردة مغلق الأكمام ورقه الذى يلتم على بعضه بعضا يكتنز عطرا شهويا مكنونا سوف يسكرنى رحيقه فى قابل الأيام».

كن يعبرن ساحة المحطة العارية، الآن، المكتظة بماكنات الفشار وثلاجات الكوكاكولا ومقاصير بيع الحلوى والسجاير. سوداوات تماما، على رءوسهن أغطية زرقاء قاتمة وفى أيديهن قفافيز مشغولة بالتريكو، أحذيتهم رجالية مسطحة الكعوب، ملففات بأردية أحسها ثقيلة، سابغة لا يبدو منها غير العيون اللامعة ببريق صلب، فى أيديهن الأطفال يتواثبون بحيوية لا ينال منها شىء، ويرفعون إلى الخيمات الأمومية الملففة بالسواد والقتامة وجوها فيها براءة باقية وطلب للحنان.

«لحظة عبور الشارع إلى كافيتريا «غزالة» فى الدور العلوى بعد سينما ستراند كانت لحظة استشراف لبهجات اللقيا ونعم القربى».

عبرت الشارع إلى الرصيف الذى يغص ببياعى جلد الساعات وإطارات النظارات والصحف والمجلات الملونة وكتب أسرار الجان وعذاب القبر وعجائب التطبب بحبة البركة، وكانت الشاورمة البايتة المسخنة مرات عديدة، بلهب البوتاجاز يلعق لحمها بألسنة كيماوية، تساقطت منها قشور رفيعة مكومة تحتها على رقعة الألمونيوم، لها رائحة فيها عطن خفيف من اللحمة الزهمة، تختلط برائحة بخور تعبق غيامتها فجأة من داخل محل الحلوى واللعب والسودانى، زجاجه ملوث قليلا بآثار أصابع قديمة، والرجل يهز مبخرته بقوة وجلبابه الرمادى المغبر يمسح بلاط المحل ولحيته رمادية شهباء هائشة، صل ع النبى صل ع الحبيب تكسب وكمان زيده صلاه، وسينما فريال عليها قضبان وأبواب حديدية كأبواب السجون تتردد أصداء الكلام فى الصالة الأمامية كما لو كانت فى ساحة جوفاء بين صور فريد الأطرش وفريد شوقى وفاتن حمامة وإعلانات كبيرة بذيئة التلوين عن فيلم اليوم.

لم يكن طيفها بجانبى، وأنا أمر بجانب البياعين وأمامهم بضاعتهم من الصنادل والجزم والشباشب البلاستيك صاخبة فى ركام ألوانها فاضحة فى ابتذالها، والشورتات الرجالى اللميع الطويلة الفضفاضة على الموضة وعلى الشريعة - حسب المزاعم - والقمصان الاسبور المربعات وقمصان النوم بالحمالات الرفيعة حمراء وزرقاء من نايلون نصف شفاف توحى بأجسام نسوية ميتة على الفراش أو مدعوكة مهموكة فى تحضير الطبيخ ومسح مؤخرة الأولاد والبنات والناس تأكل الفشار السخن أحس فى فمى تفاهة طعمه وهشاشة قوامه، أقماع غزل البنات الحمراء الهائشة تتهشم فورا تحت الأسنان وتتعلق خيوط طيارة منها بالشفاة التى تلعق سكرها المصبوغ فى سموم الصناعة من يدرى فى أى غرف مظلمة ساخنة وملطخة وتحت أى سلالم متهاوية وموحلة فى حارات بحرى أو خرابات العصافرة.

قلت: أبحث عنها؟ قديستى المنتهكة المنهوكة والمستباحة بلا ثمن؟

قلت: هل أراها أبدا بعد؟

قلت: فات أوان الحنين.

هل برح بى الطيف الذى يسرى، فزادنى سكرا إلى سكرى؟

استنجد بك يا شاعرى البحتر ى، ولا نجدة.

قلت: سبات الروح الكمين ليس غيابا. ولا غيبوبة.

«فى طريقى إلى عملى، وحبى فى الشركة التى اسميتها أسماء عديدة وعرفت فيها نعمة صاعقة الهوى الحق، آتى إلى أول شارع النبى دانيال من طرف ميدان المحطة الفسيح، من أمام مبنى التليفزيون، تهب على فى الصبح الباكر رائحة الجناين المنسقة المروية بعناية، ويتهادى الترام فى وسط الشارع الصامت، منيرا بأنواره الكهربائية فى وسط نور الصبح الغامر.

مستودع زبالة السلع والكراكيب الملفوظة علينا من الأسواق العالمية قذفتها إلينا مراكب سوداء محملة بركام نفايات النمور الأسيوية قادمة من تايوان وهونج كونج وسنغافورة كله م المراكب الحق إلحق شرائط فيديو رامبو متضخم العضل حتى الورم المكين وصراعه مع أشباه التنانين الاصطناعية، وأفلام المصارعين المرتدين أسمالا أنيقة مطرزة التمزيق، وبقايا الكتب المصفرة متلوية الورق باعها تلاميذ المدارس بعد الامتحان، وو رثة الميتين هواة القراءة القدامى، المجلات التى باخت اغلفتها وبهتت الوانها وأصبحت موضوعاتها المثيرة ماسخة وغير مفهومة، تلال الجوافة أيضا حباتها الامامية ممسوحة بالزيت وورائها الحبات المعطوبة طرية الجنبات ـ كلها على أى حال مشبعة بالمبيدات والهرمونات ـ والبلح الأسود لزج الشكل له حرافة عسل مخزون فى لحمه المتهرئ.

هل كنت أبحث ـ مازلت ـ عن وجهى أم عن وجهها، فى اطلال سينمات شارع فؤاد: سينما رويال، وسينما بلازا وسينما فؤاد، وهل سمعت لها أنين نزع لا ينتهى؟

«أطياف مخايلة عرفت فى طواياها لحظات هدوء وأناقة مع أوديت الغابرة إلى جانبى، ويدها فى يدى فى العتمة الرفيقة، نتلمس معنى ولا نجده حتى فى إيهامات جان جابان وجان مارييه وسيمون سينوريه وميشيل مورجان وترجيعات ناى أورفيوس تحت سماء باريس.».

وهل وجدت بغية لى فى شارع شريف الذى كان ارستقراطيا واجهات محلاته باذخة الجمال؟

كان اللاجئون السودانيون بوجوههم الفحمية لا معة السواد وعيونهم البراقة كالخرز وقاماتهم النحيلة الطويلة المحنية، أمامهم أكوام هزيلة من البخور السودانى والعطارة المقوية للباه أو الشافية من الإمساك والإسهال ووجع البطن والأسنان، ملفقة فى ورق نايلون عسر الشفافية ملصوق بصمغ خشن عليه بطاقات زرقاء وصفراء مطبوعة بحروف مطبعة مكسرة الحواف.

«فى مكتب «الميساجيرى ماريتيم» كان انطوان، بعد ساعات العمل الرسمية، يفتح لنا المخزن الخلفى وفيه ماكنة الرنيو التى صنعناها بايدينا نطبع عليها المنشورات التروتسكية وصحيفة «الكفاح الثورى» على راس صفحتها الأولى المنجل والمطرقة ورقم ٤ بالعربى.

إرم ذات العماد ليس مثيلها فى البلاد.

ماسة الحب المفقودة، اشعتها، داخل الحجر الشفاف، ومضات طعن نفاذ.»

ـ وله يا حسين انت بتلعب مصارعة حرة ولا رومانى؟

ـ علبة النيدو بـ ٦ جنى..

ـ مين عايز فلافل؟

«لم يكن عهد الهوى إلا مناما»

ـ بيساريا.. بيساريا.

ـ والله العظيم مية فى الميه

ـ يا ختى عنها وما خليت لهوش.. لا والنبى، ومن نبى النبى نبى، هو كل الطير اللى.. قلت له م اللى متنقى ع الفرازة.. آه والنبى

ـ فاجافيجو.. فاجافيجو..

ـ بيكا.. بوتيليا..

ـ ايوه ياجدعان.. اما حتة نتاية.. طابت واستوت وطلبت الاكالة يا وله..

ـ منجة عويسى وهندى وبيض العجل شيليان حمار وحلاوة بتلاته شلن كوالين اعمر مفتاح اعمر اصلح وابور الجاااز.

لم يكن البحر بعيد ا.

أعرف أنه هناك، ينتظرنى، سوف أعبر إليه الحوارى التى زحمتها أكياس نايلون مملوءة بالنفايات وأكوام صغيرة من قمامة فيها بقع مبتلة سوداء.

وكان الصقر يحدجنى، بغضب، من قفصه الضيق المرهف القضبان المعلق على حائط شارع الكنيسة المرقسية. لم يكن يستطيع أن يبسط جناحيه، كان يعرف ذلك، لا يبسطهما ولكنه لا يقبل ولا يستسلم. يصأى بصوت ثاقب، يهبط فجأة بمنقاره الحاد المقوس العظم على غذاء الأسير: مزعة لحم نيئة حمراء مرمية له على أرض القفص. كل ما بقى له من أطياف نزوات الجموح والطراد والتحليق، جوعه إلى السماء لا غذاء له.

مولدات الكهرباء الصغيرة النقالى على رصيف شارع سعد زغلول، حمراء مضلعة، أمام المحلات تمدها بالكهرباء عبر أسلاك سوداء غليظة القوام شكلها شرير، تهدر وتطن وتزار بلا انقطاع، بآلية متصلة لا تهن. وجنبها، فى صناديق الكرتون، السلاحف الصغيرة والكبيرة مكومة تهز أرجلها بحركة بطيئة غير مجدية، أنماط قميئة لديناصورات ممسوخة نسيتها الدهور داخل درقات تبدو سريعة الكسر وقليلة المعنى.

نصبات البياعين شرابات حريمى نايلون سادة ودانتيلا وصوف مشغولة باليد وكيلوتات وسوتيانات مفتوحة ومعلقة ومغلفة بماركات دولية مزيفة وتلال من جاكتات جلد اصطناعى وقماش مبطن كله م المراكب الحق إلحق قلب وشوف بعشرة جنى أوكازيون المراكب يا خراب بيت الخواجا والطواقى الخليجية المدورة المخرمة المصنوعة فى الهند وأندونيسيا.

«صعدت إلى مكتب الاستشارات العمالية والنقابية الذى استاجره وفيق فى الدور المسروق الذى تجده بعد سلالم حلزونية حديدية فوق محل الجزم، رائحة الجلد الأصلى الحريفة تفعمنى وانا ادفع باب المكتب الزجاجى وعليه الاسم بالخط الثلث الذهب: «وفيق راقم مستشار عمالى وصناعى.

كنت قد زرته منذ ايام فى شقته الضيقة فى شارع امبرواز رالى بعد محطة كليوباترا الصغيرة، وكان فى البيت رائحة رضاع الاطفال وزهومة الاجسام المتفززة بكثافة عصاراتها، ورحبت بى امراته الطيبة البيضاء الممتلئة وهى ترد طرف ثوبها العلوى على صدرها بعد ان فرغت من رضاعة آخر ذريتها المتعاقبة. وكان الشارع عندما نزلت بالليل خاليا، والرذاذ يسقط خفيفا وانا اسارع خطوى واحس غصة حب محبوط مكتوم لم اعترف له بتباريحه، كما كان ـ هو ـ يشكو لى عذابات قلبه ايام زمان.»

وفيق الآن وعائلته الكبيرة قد نزحت عن مصر من زمان، وتفرقت ذريته إلى مواقع الغربة فى ميلانو ووندسور وبريتانى، لا يعرفون أنهم غرباء.

أمام ظلل أطياف هذا المكتب القديم ينادى الرجل القاعد القرفصاء على الرصيف: لعبة عشان الولد لعبة عشان حماده العروسة بتعوم وحديها فى الميه اتفرج يا سلام، تضرب بذراعيها وساقيها المتصلبتين من بلاستيك غير متقن الصنع فى مياه الطشت، وفوح الخبز السخن الطالع من

الفرن يختلط بالأنفاس الكيماوية من صناديق الجيلاتى، محلات السجاير لا رائحة لها وعلى العربات الكارو المسنودة على عكاكيز رفيعة أكوام فتاحات العلب والسكاكين والشواكيش وفيشات الكهرباء والمفكات من كل المقاييس.

عبق البن البرازيلى يحمل إلى نفث الغابات الاستوائية والتلال المخضرة المسبغة فى تنجانيقا والأمازون وصرخات القرود المفاجئة مع زعيق حاد للببغاوات وخميس سائق السيارة القادم أصلا من زنجبار يحذرنا من النزول أو إنزال شبابيك السيارة لأن هذه الجهة فيها الثعابين الضخام ذوات الأجنحة التى تطير وهى تحمل الرجل الجسيم إلى ما فوق الجبال لتطعمه فراخها النهمة مفتوحة الأفواه.

محل البن - والمخزن والطاحون - جوفه غائر معتم قليلا وعريق ما زال محتفظا بآثار عز غابر.

يا من

يحن إليك فؤادى.

هل تذكرين ليالى هواك... هل تذكرين عهود الوداد؟

«فى البيتيه تريانون - الذى انضم إليه الآن بودرو - اخذت الشاى الكومبليه فى حديقته الصيفية الخلفية، وطلبت رفيقتى التى نسيت اسمها الآن شيكولاته مثلجة جاتوه بالكريمة، كانت تقول إنها تحبنى وتسهر الليالى فى نافذتها حتى ترانى راجعا من «ملاهىّ» - كما قالت - بعد منتصف الليل فتنام وهى «تحلم بحبنا» الذى لم يتحقق قط، وكانت تخرج إلى من بابها فى الصبح، بقميص نومها المفتوح عن صدر وفير مضغوط وذراعين لحميتين بيضاوين كانهما فخذان، لتقول فقط بعينين ثقيلتين بالكحل والحلم، هامسة بصوت خفيض مبحوح قليلا: صباح الخير يا حبيبى.»

هل طويت ساعات الحب؟

قالوا محطة الرمل تحترق، النار تصعد إلى عنان السماء، سينما ستراند، والفيومى، وفرع البنك الأهلى، وعلى كيفيك، ومحلات الساعات، والكازابلانكا (التى استحالت صالة للافراح البلدى وزعيق المطربين السكة والراقصات العوالم المضروبات) وشادر الكتب المجلدة المذهبة ومحل العصير، قالوا كلها تأكلها النيران.

كنت النار.

جوانحى مشتعلة. متعة شبقية أن اتقد والتهم وأدمر. انشق وأنفث دخان التهابى. ائز وأفح باللظى الذى يستنفدنى وأستنفد به. فى قلب شعاليل النار وجهها مضمخ الشفتين مكحول العينين، حاجباها قوسان واسعان نازلان على أعلى وجنتيها يوشكان أن يلتقيا بطرف الكحل المرهف المستدق تحت العينين الدعجاوين النفّاذتين. لم أعرف وجه من. مددت إليها ذراعىّ فى قلب الضرام لم أجد أحدا.

عندما جريت إلى محطة الرمل وجدت النار قد انطفأت وتركت ندوبا سوداء فى جنوب المبنى المطعون، خبت السنة اللهب التى تعلقت بحيطان «غزالة» القديمة - لم تُخمد موسيقاها الناعمة الخافتة ولم تُطفئ ضوء احلامها الرفيق ولا احرقت وسائدها الطرية على المقاعد الوثيرة، لم تُضع لقى الحب العذبة الخافتة ولم تنقض ساعات النجوى ولم تذو أحلام مستقبل لم يأت قط.

هل يمكن أن يعاد ترميم ما لم يندثر؟

قلت: لا دثور ولا انقضاء.

لا وقت للنوستالجيا.

ليست هذه مرثية، بل ضربات غضب.

عشيقتى لماذا تركت نفسك تستباحين؟ لماذا تركت الغرباء ينتهكونك ثم أخذتهم - يا قادرة - إلى حضنك فإذا هم من بعض عمق جسدك؟ كيف تستحيلين، بالاغتصاب، إلى توحد مع الواغلين؟

شارع سيدى المتولى بالليل هادئ وشبه خاو. مبنى المدرسة اليونانية القديمة بأعمدته الشامخة وبنيته الهيلينية ما زال مضيئا وعامرا مضيئا وعامرا بأنفاس اليونانيين الإسكندرانية القدامى من قاليماخوس إلى كافافيس، ومن أرشميدس إلى سلفاجو، من سكيريانيديس الدون جوان موضة الخمسينيات كهلا رياضيا متوفزاً بالغزل الجسدانى إلى كوستا البقال الذى على قمة شارعنا فى راغب باشا فى دكانه أطايب الحياة من مأكولات ومشروبات التاراما والأوزو الباكالاه والبلاميطا، الكونياك والنبيذ القبرصى الحلو إلى جانب الحلاوة الطحينية والجبنة الدمياطى والصابون نابلسى فاروق وصفايح الجاز ولوفة الحمام.

أمام المبنى الرشيق المهيب الذى يتضوع بأنفاس الإسكندرية الهيلينية ذات النكهة المصرية كان البيت القديم تطل من جداره الحجرى الراسخ شربيات دقيقة النمنمة مخروطة من الحلم بصنعة المحبة، ينسكب عليها نور القمر العالى البعيد ويسيل من على خشبها المشغول الحميم.

هل رأيتها تطل منها، شعرها الغزير الوّحِى ملقى على جانب وجهها الأسيل، انهمار دفئ يدعو اليدين إلى الغوص فى غماره الوحفة الوثيرة، طيف ليلة هندية وهى تلقى الأشعار، حافية القدمين، أنفاس الناس - وأنفاسى - معلقة بأنفاسها رخيمة الجرس أنثوية الإيقاع صوتها فيه تمكن وحصافة ويبضّ بالنسوية وغلمة الشبق. كنت ليلتها قد عانقتها وعرفت نعومة أغوارها، وكان بكاؤها بعد ذلك حارا وعنيفا.

وتحت بيت سيدى المتولى كان الجراج يشغل صحن الفناء القديم المسفلت الآن، له باب حجرى مقوس العقد تدور عليه نباتات منحوتة وبينها خطوط ناتئة بالخط الثلث الجسور «ماشاء الله.. ادخلوها بسلام آمنين». الجراج يبدو لعينى المجهدتين فسيحا معتما. ركنت السيارات وديعة الجسوم بالليل إلى السكون. الأرض تمتد إلى داخل لا تُرى نهايته فى براح خاو تتردد الأصداء فيه.

على باب الجراج الحجرى السميك غزالة مصرية، مربوطة إحدى سيقانها فى عمود حديدىْ قصير، بحبل مضفور مجدول برقة من خيوط البلاستيك اللامعة.

رقيقة، هفهافة الجسم، رأسها دقيق فى سحبته إلى الأمام، وشفتاها تختلجان. عيناها واسعتان، مكحولتان، فيهما دهشة.

أصغر قليلا من حمل الذبيحة، وأكبر قليلا من «بِست» القطة اللبؤة التى لا حبس لها ولا يمكن أن تستمر فى الأسر، حية، ناطقة، لها كبرياء.

كان الجامع يربض، راسى الأركان وطيدا، على قمة الشارع الليلى المقمر. ضوء القمر يحدد نصوع جدرانه الخارجية المكينة، ويرسم، بدقة، خطوط المئذنة الجميلة ومقرنصاتها ودانتيلا معمارها الأنيق الذى يوحى إلى بجلال ومهابة ومحبة تهتز لها مشاعرى و أصبو إلى حمى حنانها.

انكسرت مركبى فى بحر الهوى.

عصفت به الأنواء، وارتفعت أمواجه جبالا.

كم دنسوك يا قدسية الأسرار.

بدء إنقاذ آثار كوم الشقافة

كتب ـ عاصم بسيونى فى «الجمهورية» يوم ١٩٩٣/٩/٧:

بدات عمليات الترميم بمقابر كوم الشقافة الاثرية بوسط الإسكندرية وعلاج مشكلة المياه الجوفية بها.

أعد خبراء هيئة الآثار دراسات علمية متخصصة لعلاج ارتفاع منسوب المياه بحفر ٦ آبار ارتوازية على عمق ٢٥ مترا بأبعاد مناسبة عن المقابر الأثرية مهمتها سحب المياه الزائدة بشكل منتظم للحفاظ على محتوياتها الهامة.

كان د. عبد الحليم نور الدين رئيس هيئة الآثار قد زار منطقة كوم الشقافة وطالب بسرعة إجراء وتنفيذ عمليات إنقاذ المقابر الأثرية بعد أن هددتها المياه الجوفية بالانهيار.

أما تحت كوم الدكة وأمام باسترودیس، فقد كانت البنت ترتدى البنطلون الجينز الخشن على ساقيها العبلتين، وحذاء عاليا رفيع الكعب، وبلوزة حريرية شفافة ترى منها حمالات السوتيان الأسود من على كتفيها الناصعتين، وكان شعرها مفروشا على ظهرها، تسير بثقة وهى تخترق موج نظرات الرجال. لم يكن لها زمن.

وفى اهرام يوم ٢٨ نوفمبر ١٩٩٣ أن طبيب الحجر الصحى بالمطار «احتجز ١٥ صقرا من صقور «شاهين» النادرة الغالية (٥٠ الف جنيه للصقر الواحد) وكانت الصقور برفقة احد كبار الزوار، وقد استشاط الضيف غضبا من الطبيب البيطرى، الذى يؤدى واجبه، ورفض حجر صقر واحد.. لأن هذه الصقور، سوف ترافقه فى رحلة الصيد بصحراء مطروح.

وعندما اراد الطبيب البيطرى الشاب أن ينفذ القانون بحجز الصقور... أصيب بخيبة أمل وحرج شديدين، بعد أن أبرز الضيف موافقة «رفيعة المستوى» بالإفراج عن الصقور فور وصولها إلى المطار.

والقصة الثانية عكس الأولى، فقد تعرض احد الأطباء البيطريين إلى ضغوط شديدة، عندما ضمت إحدى القوافل وكانت برفقة احد كبار الزوار العرب، وكانت القافلة تعبر الحدود المصرية، إلى خارج الحدود، وقد حملت سيارات القوافل لحوما.. كان المطلوب أن يصدر الطبيب البيطرى شهادة تؤكد صلاحية هذه الذبائح التى تحملها القوافل من عائد رصيد الصيد فى الصحراء المصرية للاستخدام الآدمى ليدخل بها حدود بلاده!

والواقع المر.. أن صحراء مطروح تزدحم بعشرات القوافل من سيارات الصحراء الأنيقة الغالية، وقد خرجت كل قافلة.. فى رتل طويل.. وعشرات الصقور.. وموافقة تحمل اسم «وجود فى الصحراء» (أى سياحة صحراوية) من جهاز شئون البيئة.. ويرافق كل قافلة ثلاثة مندوبين من جهاز شئون البيئة والسواحل، والأمن، وقد اشترطت التاشيرة أن يكون «وجودا» وليس صيدا! وهو الأمر غير الواضح: سياحة صحراوية لهواة صيد قادمين من الصحراء! وللحق فإن هذا العام هو أول عام يرسل فيه الزوار الفاكسات والتليكسات، إلى جهاز شئون البيئة، يطلبون السماح بالإذن للدخول بالسيارات، إلى صحراء مطروح، ومن ضمن شروط هذا الاذن، عدم حمل سلاح او صقور، وتكون رحلة تأمل!!

ولكن الوضع مختلف تماما، فالقوافل تدخل الصحارى بالصقور وتحصل على السلاح من عرب الصحراء.. وعندما أراد أحد مندوبى جهاز شئون البيئة، الاعتراض على ما يجرى حدثت مشادة، انتصر فيها قائد رحلة الصيد.. فقد نهر مندوب الجاز أو عنفه، على الاعتراض وقال له «اننى أحمل إذنا بالصيد من أسيادك»! ولما أراد المندوب أن يراقب وجوده، فشل لانه يقود سيارة «تلهث» وراء السيارات الحديثة المجهزة لغزو الصحراء، وكم من مطاردات شهدتها الصحراء الشرقية ومطروح وزاغت القوافل من مندوب الجهاز. ورغم أن جهاز شئون البيئة يصدر تصريح «الوجود» فى الصحراء مشروطا بخط السير، وعدد السيارات، وأسماء المرافقين، لكن كل هذا حبر على ورق لأن المندوبين الثلاثة، يواجهون قوافل صيد حديثة جدا لهذا الموسم الذى بدأ هذا الشهر وينتهى منتصف فبراير. وأمام د. عصام البدرى، رئيس قسم الحياة البرية، والمحميات بجهاز



شئون البيئة، ٥٠ طلبا بالموافقة، وقد أوفدت هذه الشخصيات مديرى أعمالها فى القاهرة - وهم لواءات سابقون - للحصول على موافقة «وجود فى الصحراء»، وكانت سابقا تخرج من حديقة الحيوان «بتصريح صيد»، والرحلة تمتد لعدة أسابيع وتتكلف أكثر من نصف مليون جنية! ويصاحب هذه القوافل صيادون وطباخون وسائقون وتباعون وحراس من الهند وتايلاند ومصر. عدا سيارات الإسعاف والسيارات الثلاجة!».

وفى ميدان محطة الرمل، تحت جدران السفارة الإيطالية العريقة، كانوا يسيرون ببطء، يؤكدون وجودا، ويثبتون، بمجرد مشيتهم، شيئا، رتلا من الشبان ضخام الجسوم، مفتولى العضل، وغير ملتحين، يرتدون البنطلونات الجينز، قرأت العبارات المطبوعة على ظهور قمصانهم الاسبور نصف كم صفراء اللون التى تلتف بإحكام على الأذرع المفتولة والخصور الممتلئة بتفجر الأبدان، بكلماتها المتطابقة: «اللهم ارحم شهداءنا وفك قيد أسرانا» يحيط بها رسم عقد فيه أغصان شائكة وزهور صلبة.. وأحسست البحر غير بعيد، وزعانف ضخمة لحمية تثير موجا مكتوما من وراء السور الحجرى الأبيض على كورنيش المينا الشرقية.

«تخايلت لى، فى زحمة ميدان محطة النار، شعرها بنى فاتح مفروش على ظهرها فى غدائر مفكوكة مهتزة مع حركة جسمها المحكم، لها موسيقى شهوية كامنة».

قلت: كم لك من تجليات.. لا نهاية لك.

– يا خوخ يا خد الجميل

– انت يا واد انت وهوه يا مقاصيف الرقبة كل واحد يمسك إيد اخوه.

الهيماءتتدحرج إلى شق فى قلب الليل.

بياعة الكوكاكولا متربعة تفترش حصيرة صفراء جديدة على رصيف شارع النبى دانيال، تحت عمود الكهرباء الذى يلقى نورا قويا على بقعة مستديرة بجانبها، وهى فى الظل، طفل ينام جنبها على قطعة من سجادة قديمة الوانها بنية مترية نصلت خيوطها وتلوح كأنها كانت ثمينة مصنوعة باليد فى أصفهان أو شيراز. وحولها كسرولة الومنيوم ارى فيها بقايا طبيخ، وابور جاز عتيق إحدى ارجله مكسورة، مسنودا إلى حجرة صغيرة، وأكواب وأطباق بلاستيك غير نظيفة لونها الضارب إلى الزرقة يميل الآن إلى خضرة زاهية فى نور الكهرباء الساطع، وجردل واضح أن فيه ماء مغطى بخيشة مبلولة، قلت: بيتها، ملاذها من هجوم الليل ووحشة الهجر.

صندوق الكوكاكولا الأحمر مطبق الجنبات يبدو عاليا، وراءها، فى الشارع الذى افرغ الآن من كراكيب السلع والشرائط والفواكه والكتب القديمة ومجلات زمان، غطيت العربات الكارو المحملة بنفايات أسواق العالم، بدت كنعوش ثوت فيها أشياء - كائنات - غريبة فائتة الجسوم ومكومة الأضلاع، وهى تنادى: «الساقع..! اشرب ليمون.. ! كاكولا..!» فماذا اقول لك؟ اقول لك «يا أختى.. يا بنتى.. يا امرأة أعرفها فى صميم نفسى.. ليس لى، حتى، عليك حق الأخوة، وليس لى بنات.. انت غير كل امرأة عرفتها.. لكنى أعرفك كما لم أعرف أية امرأة».

كانت نحيلة الوجه، سمراء داكنة، وعظام كتفيها بارزة تحت جلابيتها السوداء، أم سفرة مكشكشة على زى أهل الطرانة، وكان على حجرها طفلة ترضع من ثديها الصغير المتهدل الملىء، قلت لنفسى اليست طفلة كبيرة؟ لعل عمرها أكبر من سنتين، وكانت تمتص، بنهم اللبن الذى يلوح أنه شحيح، كأنه طعام للبقاء على قيد الحياة، فقط شعرها مترب اشعث، قوى منكوش فى نور عمود الكهرباء، وعيناها واسعتان ومحاصرتان بكحل يبدو أزرق كامدا، مفتوحتان تنظران إلى بسؤال لا أعرف إجابته.

الم التق بهذه المرأة من قبل؟ وكانت صعيدية؟ قلت.

الم اعرف هذا الكابوس، من قبل؟

لماذا التكرار؟ فيم العودة إلى ارض الكوابيس.

ـ صل ع النبى تكسب.. وكمان زيد النبى صلا

ـ قبل ما تخرجى ابقى اتبخرى م الحسد والعين، بخور بس!

ـ أنا بقول لك آهوه.. أوع تروح هنا ولا هنا. عينك تزوغ هنا ولا هنا.. احسن يللا السلامة!

قال لى، وهو بعيد، شاهق، يحاجنى: اما زلت تبحث عن رفيق، عن رفقاء، عن رفيقات؟ اما زالت تبحث عن رفاقة، رفاقة، صداقة أو محبةموافقة؟

قلت، احاجه: اليس التنافر ضربة لا زبا فى كل وفاق؟

قا لي: لن تجدها قط.

قلت: أظل أبحث.

كانت السماء تنسكب فى البحر، بينما كنت استمع إلى الصحراء.

ما تقوله الصحراء، باصوات خفيضة، نسوية، تكاد تكون مكتومة، فيها مع ذلك براح فسيح، ونعومة كم افتقدها.

كانما البحر لم يعد أنا. أمواجى تتكسر على حافة الصحراء الممتدة إلى مالا أرى. رغوات الزبد تذوب باستمرار، وتاتى من جديد.

النخيل متشابك الفروع والأصول، ينبثق من على الحافة ملتوى الجذوع، ينحنى على البيت الذى لم يعد فيه إلا جدار واحد غير مكتمل، مبتور، من الطوب النيئ، قاتم فى فناء موحش خاو.

شراع المركب الحاد معلق فى وهدة بين ربوتين مدورتين من السحب المكومة الخمرية الضارية إلى صهبة خفيفة، لدنة ومتماسكة، سلافة قديمة متوردة اللون، كثيفة بحياة نضرة. السماءعندئذ هاد ئة ومشتعلة بالشفق، بصمت وحنو.

ـ من صعد إلى السماء فاخذها إليه؟

ـ أنا صعدت.

ـ من علا إلى السحاب فاحتضنه؟

ـ أنا علوت.

ثم هويت، بعد ذلك، وما زلت أهوى، فهل تحطمت؟

النجوم اضاءت، ليلتها، فى محارسها، وابتهجت. هل كانت تبعث إلى رسالة؟

ـ خايف يكون حبك لى شفقة على.

من قال إن الحب والشفقة نقيضان. أو حتى متغايران؟ كان رحمة تبطن عندى كل حب.

وارحمتا للعاشقين، ماذا جنوا من الحب، وجنينا؟

صار كلى قلوبا فيك وامقة، للحب فيها وللأشواق أمشاج....

الأصوات الآتية من طفولتى لا أستطيع الرد عليها، لا تفارقنى، فأين حدود طفولتى.

من غير تساؤل ولا تهرؤ فى نسيج العاطفة. ودع هواك وانسه وانسنى، ما فات لن يرجع ابدا. لم يعد وقت. لم يعد وقت، لم يعد وقت، لم يعد وقت، من غير دموع، ربما بقليل من الحزن.

هل أنساك؟ هل يُنسى هواك، أبدا؟

- تين يا عجمية المحفظة والحلق بجنى وربع المحفظة ع السكيـ...يـ.. بن أيوه الفريك الصعيدى يا فريك يا جوافه يا للى النبى حلاك البس الصوف بتاع الشتا يا بلح يا بنات عيشه هوه لما يكون ابن جنية واجدع مخلوق خلقه ربنا برضو مش حيستكردنى يا واد يا زلطة.. يا زلطة العنط والله وعزة ربنا وشه يقع الخميرة م البيت الحلوة اللى هناك اللى لابسة حلق أخضر بجنى وربع الحلق والمحفظة...

الصقر بوجهه الإنسانى الصارم، اكبر من الإنسانى، يبسط جناحيه فوق حبيبتى الملقاة على سرير انتهاكها تساقطت منها قطرات دم نزر فى ليلة عرسها، قالت له، متى حطمت قفص أسرك؟ متى انطلقت إلى السماء؟ قال: لم اكن أسيرا قط لن أسقط أبدا.

الصقر الوحش ند التنين أم هو نفسه الثعبان الناطق الحكيم، هوذا في المدينة.

قالت لى: لا تصدق.

قلت: وهل غاب لحظة واحدة؟

قالت: الدنيا ليل والبحر بعيد.

قلت: حتى فى الغياب حضور مقيم.

قالت: متى؟ متى؟

قلت: حضور لا يريم.

قالت: يا ويلى!

قلت: كل أحد يراه.

وفى غيام الرؤية، حجابها الشفيف تهاجمنى التياتين والتنانين والغيلان والدناصير، العماليق الشاهقة والمسوخ القميئة زاحفة كالثعابين الملساء الرفيعة والسحالى ذوات الدرقات الهشة والعناكب السوداء ذوات الأنياب المسنونة والوجوه المخططة المبتسمة عن نواجذها، منها ما هو على مقاسى بالضبط، ينظر إلى بعينين غريبتين.

«البكلاه فى شارع إيزيس معلقة مشبوحة فى محلات البقالين، بين المقاهى والمراحيض العمومية والمقلاة ذات الصحن المتحدر المستدير السخن مائلا على الفرن المتقد على الدوام، الرجل يرفع الحمص والسودانى واللب بشىء كانه المذراة، إلى

اعلى، يفرشها وينفضها ببراعة يد ساحرة، تصطدم الحبوب المدورة الصغيرة بحافة صحن المقلاة ثم تتحدر من جديد، ويرفعها مرة اخرى بمذراته التى لا تكل.

جسوم البكلاه ناشفة بيضاء غير شفافة، مدلاة من الخطاطيف، اكوام قمر الدين والبندق واللوز والحمص وعين الجمل والصنوبر فى شوالات بضة وعضلة، وبهجة رمضان تغمرنى، قراءة الشيخ محمد رفعت تنسال عذبة رقراقة من الراديو الضخم ذى العين الكهربائية الخضراء المدورة، تهدهد القلب وتطامن المخاوف لكنها تحمل للفاسقين والعاصين نذيرا صارما كان فيه رحمة خفيفة حزينة. مسرات الروح، والحس، متواشجة، آلامها الآن منسية..»

ليس طريق الياسمين، على العكس، ببعيد.

يأتينى وأنا ادخل إليه من شارع فؤاد، فى الحى الإغريقى القديم، تهب على الآن نفحته الجسدانية المتطايرة، عبر ستين عاما أم عبر عشرين قرنا من الزمان؟ الأغصان الرفيعة مهتزة متهدلة على الأسوار الحديدية فى الفيللات الكلاسيكية المعمار، بواجهاتها وأعمدتها الهيلينية، تفيض هذه الأفنان الليلية بخضرة هفهافة تتوزع فيها نقاط الزهر البيضاء الدقيقة سهلة القطاف، وتملأ جسد الليل الحار المبلول بشذى الياسمين.

إلى اين شارع الياسمين؟

الأشعار التى دفنتها، كأنها كنز مكنون، تحت جدران قصر النعمان الأبيض الشاهق، تحت حيطان فندق أوبروى الشامخة التى رفضتنى فى ليلة هندية قديمة، وتحت صخرة ستانلى بيه التى انتسفتها بلدية الإسكندرية الهوجاء، هأنذا احتفر الأرض لأستخرج تلك الأرصدة، فيطالعنى وجهه الضاحك ضحكة بلورية، وفمه الذى ينفث النار.

فى «الأهرام» يوم ٣ ما يو ١٨٩١ من الإسكندرية : «قلنا إن عدد الآبار فى البلدة بلغ ٩٠٠ والصحيح أن هذا القدر فى العطارين وحده، أما فى عموم الثغر فيوجد ما ينوف عن أربعة آلاف بئر يستقى الأهالى من مياهها السامة القتالة».

قمر القلوب أين نورك؟

حبيبتى الطيعة المنتهكة ينخر فى جسدها عطب شهوات غابرة ومقيمة، تظلين مع ذلك لصيقة بالقب بل بالجسد منى، تهتز لك أشواق روحى. ومهما كنت صموتا، بل مخرسة، تظل آيات مجدك مرفرفة فى هذه السماء التى غاب عنها النور. اين انت؟ أما تزالين هناك؟

كنت الآن أجرى ، بخطو سريع منتظم، لا أحس أن الأرض تحتى، لا أنهج ولا أكاد أعرف أن لى جسما، خفيفا أجرى كأننى أطير، كأننى فى حلم أطير.

البيوت القديمة وراء سينما ماجستيك لها حدائق فسيحة مهملة معشوشبة، قوات الأمن تحتلها، ويقف أمام البوابة الحجرية الضخمة بجمالها غير البائد حرس مسلح، بالسترة السوداء والخوذة السوداء والمدفع الرشاش الأسود الصغير فى طرفه السونكى الحاد سطحه الجانبى فيه تجويف منقور منتظم الحواف، مشرع للأمام.

سيارة حمراء مكشوفة تتعقب بنتا نحيلة الساقين تلبس البنطلون الاسترتش المحزق، أحمر لاصقا بفخذيها الرفيعتين، لا تثير فى المرء - ربما - إلا قليلا من رثاء، وقد القت على كتفيها، دون أن ترتديها، جاكتة جلد اصطناعى سوداء مفتوحة، ومن على حافة السيارة يقول لها الولد المحفلط المزفلط المحبك المتانتك: «إيه يا بت اللى انت لابساه! ما تروقى يا متخلفة.. طب اركبى!» وهى تهرول مسرعة، وخائفة، وغير مستسلمة.

دوت فى سويقة سيدى بشر شحنة ناسفة صغيرة لم تصب احدا بجراح، كان الفجر يوشك ان يطلع، لكنها دمرت الأسماك التى كانت على الرصيف امام سينما «المنتزه» القديمة (هل تحولت إلى بنك ايضا؟ ام تركت للخراب، مثل سينما فلوريدا، وسينما لاجيتيه؟) وفى الشارع تناثرت اشلاء السمك، بيضاء مغسولة او محترقة او محموشة بالبارود وممزقة الأوصال، رءوسها المحدقة، بعيونها المدورة المفتوحة، ازرار حمراء مبتورة، ما تزال تبرق بين شظايا قليلة ومسحوق زجاج مذرور كالملح المجروش.

قالوا: مر من هنا..!

قالوا: من المعمورة إلى العصافرة من العجمى إلى العامرية، من باكوس إلى سموحة من سيدى بشر إلى سيدى جابر.

قالوا: من محرم بيه إلى ستانلى بيه ومن كرموز إلى كامب شيزار.

فى المعمورة كانت المرأة تتجه إلى البحر واثقة، جسيمة ومتناسقة، ملء جسدها قوة الشباب، بفستانها الكامل حريريا ناعما سابغا له طيات وشراشيب، مقفل الصدر طويل الأكمام، تخفى شعرها بعمامة محبوكة لها عدة طيات متراكبة من قماش ساتان ازرق مطرزة بحبات لامعة وخرز متعدد الألوان تحيط بمعالم وجهها وتؤكد تقاطيعه السمسمة، وفى قدميها حذاء مطاط لاصق، وعندما ابتلت ساقاها التصقت بهما شراشيب الفستان، ثم تحددت قسمات جسمها فى الموج الضحل وهى تغوص، وإذا بها تسبح بمقدرة، وتمكن، فى كامل زيها، ومن الشط رأيت كل تدويرات الجسم وربواته ووهداته وهى تغوص وتطفو، وصدرها متكور وراء حبوسه الحريرية إذ تصعد وتهبط بجانبيها وذراعاها يضربان الموج فى حركة السباحة المنتظمة الرتيبة.

كنت اراقبها، دهشا وجلا قليلا، والمصيفون تحت شماسيهم الملونة المتقاربة جدا، فى ضجيج احاديث واغنيات وعزف موسيقات الكاسيتات والراديوهات المختلطة المتراكبة، وزحمة النداءات، ودقات الراكيت المصمتة تاك تاك، إذ تعود من سباحتها، تشر بالماء من كل قسمات جسمها، تمثالا حيا مبتلا متجسد الطوايا والثنيات، تسير، لا مبالية بالنظرات الشرهة التى تسمرت بها، والحذاء المطاط يترك على الرمل آثارا مبلولة لها صوت صرير إذ ينبثق الماء منه مضغوطا له زقزقة مكتومة.

قلت على قول سيدى سحنون: حقيقة المحبة مالا ينتقص بالجفاء.

قالوا: رأيناه عند سانتا تريزا فى الجمرك وفى سان سابا عند السلطان حسين.

قالوا: عند سيدى المرسى ابو العباس قالوا عند سيدى كريّم فى غيط العنب قالوا فى الحضرة وعند المسرح الرومانى، وفى المكس وفيكتوريا، فى حجر النواتية وفى كليوباترا الحمامات، فى كرموز وفى الأزاريطة، فى زيزينيا وعند العامود، وعلى كوبرى التاريخ. قالوا نشفت المياه الضحلة فيها تحت زعانفه الضخام وحراشيفه الجارحة وهو يضرب طينها الرخراخ اختنقت سطوح المياه الضحلة فيها تحت ورق ورد النيل المفلطح المحنى بعضه على بعض متلويا فى غضارة حوشية وبطء السريان فى تجمعات بذيئة الالتصاق بالماء النزر، وهو يشق طريقه فيه يزيح التخثر الراكد وقد لاح قاع الترعة موحلا لزجا لم تصوّح الشمس لدونته قالوا كان يؤج منه النور والنار قالوا كان يغمره موج الظلام.

عندما التقيت به أخيرا فى شارع سعد زغلول، كنت أعرفه.

كما لو كنت انتظر لقياه، كما لو كان حميما.

الشارع قد خلا فجأة من الناس والسيارات والحناطير، الدكاكين أغلقت ضلفها وأنزلت ستائرها الحديدية بصوت خبط وقرقعة فى الشارع الصامت، ورأيت البياعين يلمون نصباتهم وبضائعهم وباعة الصحف على عجل يجمعون أوراقهم ومجلاتهم، والمارة يتدافعون جميعا مهرولين متزاحمين فى الحارات الضيقة الذاهبة إلى شارع سعيد وإلى البحر والشوارع الجانبية ناحية شارع شريف والفلكى والكنيسة المرقسية.

كانت أقدامه ـ زعانفه المفلطحة لها صدمة ثقيلة مبتلة على أسفلت الشارع تتناثر منها قطرات مياه قليلة تبدو كثيفة القوام.

وضحك لى ضحكته البلورية لها صدى يتردد بين المبانى العريقة إذ يعلو برقبته الفارعة الضخمة فوق السطوح ويكاد يهدم شرفات البيوت بحراشيفه الناتئة.

ووراءه من بعيد رتل سيارات المطافىء والإسعاف، جلجلة أجراسها وعواء صفاراتها يبدو خافتا ضئيلا لا جدوى فيه.

قالوا كان هنا فى المولد حيث كانت حبات الأنوار الكهربية عقودا تحيط بالمئذنة السامقة وتتدلى متارجحة بألوانها الحمراء الزرقاء الصفراء.، والصلبان الضخمة المربعة تحدها أنابيب المصابيح النايلون الطويلة النحيلة المتقاطعة، فوق الساحة المكتظة بالناس فى طرفها موكب المرتدين جلود الفهود حليقى الرءوس حليقى الأبدان المكتسين بالمسوح المتمنطقين بالإسكيم الرافعين رايات التكبير والتوحيد تخفق فى هواء الليل، هل يرتلون لآمون أم يتغنون كيرياليسون أم يسبحون بالأذكار والأوراد، وجماهير المحتفلين قد استقر بهم المقام أقاموا مخيمات صغيرة أو فرشوا الحصر والسجاجيد وبسطوا الملاءات والبطاطين على حبال ممدودة بين أعمدة النور وقوائم خشبية حفروا لها قواعد غائرة فى أرض المولد، يأوون إلى كنفهم المرتجل المحروس فى رحاب ولى الله القديس الشفيع مرفوع المقام من الصوان والجرانيت المنقوش اسمه الواحد على صفحات القلوب والناس فى حماه يعيشون ويطبخون ويأكلون ويتضاجعون وينامون ويصلون ويذكرون ويترنمون، حاجاتهم البدنية والروحية كلها مقضية على الاسم المكنون غير الملفوظ، ويستوشمون على أذرعهم وزنودهم القوية أو النحيلة.

نشرت الأقمشة ذات الألوان الزاهية تخفق فى هواء البحر من الميناء الشرقية ـ أم هى نسمات النيل؟ ـ المناديل أم أوية الدندشة والأوشحة والملافع والشيلان الحريمى غامقة الزرقة بوبرها الناعم متقلب الألوان، وأكوام الحمص والفول والحلوى وأقفاص الفجل والجرجير وقفف التين والتوت والبلح الابريمى وأرغفة الخبز والبتاو المعجون بالحلبة والسمسم وأدوات الطبيخ الألومنيوم والخُشب والطشوت البلاستيك والفخار والأباريق الزجاجية الزرقاء.

أغرقنى طوفان المولد وبهجته الحميمة، منعشة للقلب الظامىء إلى القربى.

رأيت الشيخ الصعيدى ينادى: «يا دانيال.. اوع تعوج فى البحر ياولدى» وهو يرفع ذراعه فينحسر كمه الوسيع عن وشم اليف قلت: «يا عم أبو دانيال حمد الله على السلامة يا بوى!» قال: «الله يرعاك يا ولدى. قال: «عم نيجوا ننول البركة ونرمى الحمول».

قالوا: مر من هنا.

وكانت الساحة التراب، الخلفية، من وراء الصرح الشاهق المكين تموج بطوفان الناس وفتح عينك تاكل ملبن والنداءات والدعوات والصرخات والضحكات قد غاصت فى غمار عجيج الميكروفونات وتسبيحاتها والجدع يشجع الجدع وأطفال يتدفقون ويتصايحون والكرة الحديدية الثقيلة على قضيبها المرتفع بانحدار، يدفعها الفتيان الأشداء والصبيان والكهول إلى أعلى تصطدم بالحافة أحيانا فيهتفون بالانتصار تاك تاك أو تقع الكرة خائبة إلى قاعدتها السفلية فى أغلب الأحيان بوم مكتومة الصدمة، وتحت نور الكلوب الساطع الضارب إلى زرقة بيضاء متوهجة، ومن أمام صفوف الدكك الخشبية التى جلس عليها أولاد البلد والفلاحون والصعايدة، رجالا كلهم دون نسائهم، تتمايل الغازية وتهتز فى ثوبها الأسود

اللميع المطرز بالترتر الصغير يخشخش فى تحركات جسمها وتذبذباته الخاطفة بالبطن والنهود وصبى السيرك يزعق فى الميكروفون المرأة الكهربائية ـ بالفصحى ـ على بطنها تنوّر على وسطها تنور من كل حته تنور ادخل يا جدع قبل ما تلعب.

قلت نعم مر من هنا، ولم يهرب منه احد هنا، غمرته أمواجهم، وجهه هنا كوجوههم، متكرر منهوك دهرى القدم أضناه العوز والنحول ولكن فى كبرياء لا ينال منها شىء مهما نزفت دماؤهم إلى الداخل المعطوب الذى يظل عنيدا وسعيدا الآن ببهجات عريقة.

«المحبة قيامك مع محبوبك بخلع أوصافك»

خلعت أوصافى على محبوبى، لم يبق منا إلا جوهر الحب، ثابتا ومراوغا فى آن، مخايلا ولا يريم.

أهى محبة توجب سفك الدماء؟

قد أريقت دمائى، من زمان.

شرّبتها رمال بيد من ورائها بيد.

كانت تمتطى صهوته، عاليا هناك، تحيط رقبته السميكة ضخمة الحراشيف بذراعيها السمراوين المدملجتين بنضارة لا تغيب، ورأسه يرتفع فوق بناية شيكوريل، بعينين رحيمتين وصارمتين معا. ونفثات ناره الخفيفة تندلع فوق سقف المترويول.

كانت عارية شعرها منسدل يستر ظهرها وبطنها الخمرى، سابغا على كل جوارحها، جسدها ناصع السمرة تخطف منه ومضات من خلال جدائل الشعر الغزيرة المتموجة، وهى تتشبث بحراشيف عنقه الهائل العريض المتين.

وكان يسير ببطء وحذر، أسفلت الشارع الخاوى يغوص تحت ثقل اقدامه زعانفه المفلطحة ولكنه يحرص الا يمس الأبنية العريقة فلا تتهاوى جدرانها الشماء باحتكاك جسمه بها، كأنه يحميها من سطوة نفسه.

لأنفاسه صوت مثل فحة وهيج النار، ودخان أبيض خفيف يأتى بعد السنة اللهب المتطايرة من فمه حتى يصل إلى السفارة الإيطالية عبر الحديقة ومن جنب التمثال الذى بدا صغيرا ولكنه حصين.

هل كنت ـ وما زلت ـ أشرب معه الراح، صيفا وشتاء على السواء؟

«شربت كاسا بعد كاس، فما نفد الشراب ولا رويت»

وهل قلت إن قلبى لا يرعوى عن هواك؟

وأنت هناك، على متن سفينة شاهقة بلا شراع، ولا دفة، لا تنال.

مثل قصص كثيرة تقطعت السبل بيننا، كما يقال، بسبب من كبرياء، بسبب من اوهام، أم بسبب من مخاوف وتوجسات ملتبسة.

هل نفد رصيد الشهوة أم تهاوى جسمان الهوى؟

أمن أن الزمن ـ كما كنت تتخوفين ـ قد أوقع علينا سطوته؟ وهذه هى، كما يقال ايضا، سنة الحياة، هنا على الارض؟

قلت لنفسى: لم تجد وفيقا ولا وفيقه، قط، ولن تجده ابدا.

كان الدثور عند لحظة البدء.

قصاراك لحظات خاطفة من وفاق، بل من نشوة لا تصدق، من بهجة لم يبق لك بعدها من شئ، لحظات ـ كما تعرف ـ هى أبديات. فهل هذا قليل؟

ليست هذه مرثية. ليست هذه قصة.

تلفت حولى، لم أجد الغزالة المصرية ناعمة الجسد التى جاءت أصلا من الصحراء الشرقية، أو من أشبيلية، توحشنى عيناها المتسائلتان، بخضرتهما الصفراء الدعجاء، توحشنى.

كان الجراج فى شارع سيدى المتولى خاليا الآن، رأيت الحبل المضفورة جدائله الرقيقة ملقى على الأرض الإسفلت الصلبة. حياته السارية قد بارحته، أحسه جافا وذابلا.

قلت: طارت صقورى التى وقفت على العليقة المشتعلة لا ينتهى احتراقها، ضربت فى شعاب لا طاقة لى باستبارها ولا بالتغوير فى مخانقها الطرية العميقة.

تلك كلها مجازات، لا مجاز لى فيها.

كان ـ هو ـ يطل علينا من النافذة العريضة المفتوحة على فناء موحش لا يطرقه أحد، وكانت النار فى فوهة شدقيه المقفلين مكتومة، لم نسمع فى لقائنا الأخير باخ، ولا موزار، ترددت ثم أحجمت عن أن أطلب الموسيقى، أن أطلب ما كان من حق الحب، لم يكن فى لقائنا الأخير موسيقى، بأكثر من معنى.

عندما لمست يدها واستجابت لى، وبدأنا طقوس الاقتراب من أحدنا الآخر، جسدانا ينصهران رويدا، لم يكن ذلك إلا روتينا شبقيا، لم يكن ثم اقتراب حق، ولا انصهار حق، افتقاد الموسيقى توجس وإخفاق.

هل تقبلت إخفاقى عن طيب خاطر، أم كان التسامح الطيع انقطاعا للسبيل، على أى حال؟

البيت ـ بيتنا ـ رفضنى فى الآخر. لم أجد وسادة أضع عليها رأسى، لم تتطوع هى بأن تقول أرح هنا رأسك المنهك. هل ذلك لأنها تأخذ المسلم به أن هنا موضعا واحدا لرأسينا معا؟ ولماذا لم أفتح درج خزانة ملابسها لكى أضع فيه متاعى القليل؟ المتاع القليل من حبيب مفارق؟ لماذا انتظرت أن تفسح هى، لى مكانا، لماذا لم أقتحم مكانى الطبيعى؟ لأنه لم يكن هناك مكان لى، لم يكن هذا بيتى الذى أويت إليه ساعات، لم يكن بيتنا. كان وهما ما أقوى رسوخه، وما أعذب مراودة طيفه.

أهذه توجعات النوستالجيا، أم أننى أتوحد بها، لا أستطيع ـ ولا أريد ربما ـ أن أتحلل منها. أراها الآن كما صنعتها هى لى، كما صنعتها أنا لها، فى نورها الذى لا يخبو. الجذوة المدفونة تحت الرماد ما زالت محترقة.

بيتنا الذى لم يكن، وما أقوى كيانه. فيه سعة الحب وبهجته وسكراته، النفس فيه فسيحة ليس لها جدران، كالسماء.. بيتنا الذى لم يكن، أحسه قائما فى داخل جسدى، أنظر إلى سمائه من النافذة الرحبة الشفافة، فأرى الوحش الوديع القاتل المحيى يطل على، جريت إليه، ومازلت أجرى، تندفع بى خطواتى، كما سأفعل دائما، حتى أصل إلى نباتات الظل اليانعة وارفة الظلال تحت الفتحة التى أرى منها المولد، وأسمع نداءاته من هنا، من الآن.

أصارعه، وأصارعها، فى قبضة أحضان وثيقة ساخنة لا انفكاك لها، لا انطفاء لها.

تتقطع اوصالى من حبى حتى أعود نقطة محرّزة داخل النون. أطياف وقائع حلم مكنون ومكين، لأن مخالفة الحب لا تنجينى. لا أريد أن أفر من بلائه، وروحى عاجزة عن احتمال سطوة أشواقى.

يا سيدتى، يا سيدتى، هل تسمعين؟

سؤال قديم قدم الخلق الأول، لا يريم.

كانت تنظر إلى، من عل، من فوق المتن الشاهق الوطيد، بعينها الخضراوين النجلاوين، طعنات نظراتها تترك جروحا بكرا غضة لا برء لها، ولا تريد البرء.

أريد أن يخرسنى الح فلا انبس. بوحى انسكاب لا املكه.

وما ازال، على اليأس، أهتاج إلى لقياها. أليس اليأس اخا وفيقا؟

لا أملك فطام جوارحى، عن شهوة قرباها.

ألم يقولوا إن أمر الحب لا نهاية له؟

لم أستطع أن أرى نهايته، كان ذيله العظيم يضرب فى غور أفق لا يرى، ولسانه المشقوق يضرب أطراف سحاب مشتعل عند قلعة قايتباى، من وراء الأنفوشى، من وراء النخل السلطانى الذى احترق سعفه من الجفاف والقدم، من وراء أنوار المولد التى تهتز الآن فى آخر النهار،كريات مغلقة على ضوئها النزر كثيف القوام، من وراء البحر الساجى.

هذا الحلم الشاهق الغامر لاصلاح لى بغيره، ولا صلاح له بغيرى.

الإصابة مصمية، هانذا أقول.

خرجت من الحب إلى الحب، هانذا اقول، قد تحقق فنائى.

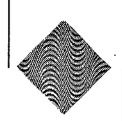
أعود آخر النهار، بعد أن احتضنت التنين، ضربات البحر هينة، سماء الإسكندرية صافية وسماء روحى ملبدة، لم اسمع احدا ينادينى: إدوار.

لم يعد هناك وقت للنداء ولا للعودة.

لا وقت للنوستالجيا.

لا وقت.

يسرى خميس



أغنية لطرابلس.

● كنتُ أعطيتُ ظهرى للبحر (للسفنِ الأجنبية والزيت)

قلتُ : أستنشقُ الأبيض الشاهقَ

المتصاعدَ فى سحب الوقتَ مخترقاً

دُكنة الصّمت ، للربِّ

مثل الحسين .. أتى فاتحا صدره للسيوف.

● قلت : أستجمعُ الأبيضَ الفائر المنسكبْ

الحليبَ الذى يُغرق الّطرقاتِ، من الدار

يجرى ... لحدِ الفراتِ ! من الزمن المتعثر تأتى على

صهوات الجياد .

فوارسُ مُطْهمةٌ بالتعاويذ والحلم، مثقلة
بالخيانات مارقةٌ كالرياح العنيدة

- لم أكد أطرق البابَ إلا وقد فتحتْ لي النوافذَ ، كل
النوافذ خضراً بلون العناقيد والقمح رَشّتْ على وجهيَ
التينَ والماءَ والملحَ أخضرَ ! سبُحانكَ اللّه
مدّت يديها تُعانقنى
قلتُ أفرحُ بالحلم فى .. لحظة بعدها ينتهى الوقت ...

- آه قَصرْت !! قَصرتُ إذ تركتُكِ فى الرّمل وَحْدى
وضيّعتَ وقتى مع البحر .. !



صلاح أبو نار

محمد عبلة

تحولات السلم والثعبان



لوحه ١

أقام الفنان **محمد عبله** معرضه الجديد فى قاعة (مشربية) الشهر الماضي، الذى ضم لوحات زيتية وحفر وخزف ملون. وجاء المعرض الجديد ليثبت مجدداً، الصفات الإيجابية لعمل الفنان. عالم دائم التجدد، يكتشف موضوعات جديدة، ويجرب دوما أساليب وتقنيات تشكيلية جديدة. مع عمق الصلة بالمجتمع والحياة، فلا يجعل الشكل والأسلوب همه الأوحد، ولا يحصر نفسه داخل نفسه ليجتر مفردات عوالم داخلية يسيطر عليها التجريد أو الرمز.

فى لوحات المعرض الزيتية والجرافيكية، يُسيطر موضوع رئيسى يحمل المعرض اسمه: **السلم والثعبان**. هناك ثلاثة مصادر ساهمت في صياغة الموضوع وتحديد معانيه وتوليد مفرداته، أولها مصدر بصرى أو شكلى نجده فى لعبة السلم والثعبان المعروفة، مما يمنح اللوحات وحدتها التشكيلية الأساسية: المربعات المتجاورة المتباينة لونيا، مفردات السلم والثعبان المتناثرة عفويا عبر مساحة اللوحة، ولكن مع تلك المفردات التشكيلية تتسلل عناصر موضوعية.

طرفان متناقضان يتنافسان، عشوائية تحكم الصراع بينهما، وقدر مجهول لا تتحكم فيه الإرادة. والمصدر الثانى هو المصدر الميثولوجى. إنه الثعبان كما تعرفه الديانات والميثولوجيات القديمة، الثعبان والمفردات العقلية والحياتية المرتبطة به. أى الرجل والمرأة، الحب والرغبة، إراده التحرر والمعرفة، ومنطق الصراع بين النقائض: الحياة والموت، الرجل والمرأة، الله والإنسان ، الخير والشر. فى الميثولوجيا الفرعونية هناك ثلاث إلهات ثعابين: الإلهه الثعبان ميرتسيجر، ربة مدينة الموتى فى طيبة ، الحارسة لمقابر الصحراء، والتى كانت ترسم فى شكل ثعبان له رأس إنسان. والإلهه الثعبان بوتو، منقذة الطفل المقدس حورس، الحارسة والحامية للفراعنة، المرسومة فى شكل كوبرا مجنحة. والإلهة الثعبان رينينيت، الربة المشرفة على رضاعة الأطفال والتى تمنحهم اسمهم وتحدد حياتهم، وعند الموت تكون حاضرة لحظة ميزان الروح. وانطلاقا من وظائفها

تلك، نراها تظهر أحيانا كإلهة للحصاد. وفي ميثولوجيا قبائل غرب أفريقيا، يرسم الثعبان فى دائرة مكتملة، ليرمز للحياة الاستمرارية والأبدية. ولدى قبائل داهومى هناك الإله الثعبان دان أيدو، الذى يرسم فى صورة دائرة ترمز لوظيفته في توحيد العالم ودمج أجزائه . وفى حضارات المكسيك وأمريكا الوسطى ، هناك الإله الثعبان كويتزلكوات . سيد الحياة ورب الرياح ، الخالق لكل فن ومخترع التعدين . وفى الأساطير الهندية تظهر الثعابين كآلهه شيطانية ماكرة، لكنها تركن احيانا إلي الخير ليرقد بعض الآلهة الخيرة فى حمايتها. ولكن أهم من كل ما سبق هو الثعبان في الميثولوجيا التوراتية. لا حاجة بنا لتكرار قصة الحية وآدم وحواء كما أوردها سفر التكوين، وما نحتاجه هو رصد دلالات الحية كما تطرحها الأسطورة. إنها مصدر للشر الخالص، فهى التى أغوت آدم وحواء بعصيان الله، فعاقبهما بطردهما من جنات عدن. ولكنها أيضا مصدر للخير الخالص، فتحت تأثير غوايتها استجاب الإنسان لإرادة المعرفة والفعل والحياة وعرف العمل. وهى تتوحد مع المرأة، أى مع الحياة والطبيعة والتجدد والخصوبة. هل كان الفنان يعى كل ما سبق فى لحظة الإبداع؟ لا أعلم. ربما كان يعرف بعضه أو كله، ولكن من المؤكد أنه يعرف جيدا رمزية الثعبان فى الميثولوجيات الفرعونية والتوراتية. وفى كل الأحوال فإن المعرفة النظرية ليست هى ذاتها المعرفة فى العملية الإبداعية، فبينهما دوما مسافة ومفارقة. فالمعرفة كمصدر للعملية الابداعية تتحدد وفقا لمنطق مزدوج: اختيار وإعادة تشكيل لعناصر بعينها من جهة، ومن جهة ثانية دمج لتلك العناصر المنتقاة فى إطار المصادر الأخرى وتحت تأثير صيرورة العملية الأبداعية، وهو الدمج الذى ينتج عنه تحولات ومفارقات عديدة. وفى النهاية يأتى المصدر الثالث والأخير. إنه الحياة ذاتها، أى المجتمع والمدينة بزحامها ومنازلها، والبشر بصراعاتهم وأشواقهم والنوازع المختلفة التى تحكمهم.

وسوف تتفاعل تلك المصادر الثلاثة لكى تشكل موضوع المعرض ككل، ولكنه التفاعل الذى يتفاوت وزن كل مصدر فيه من لوحة إلى أخرى. فعبر لوحات المعرض سينتقل ثقل السيطرة الموضوعية من مصدر لآخر، فيسيطر هذا المصدر ليحتوى داخله المصادر الأخرى ويكيفها. وتحمل سيطرة المصدر الموضوعى معها، جزءا من خصوصية لغة الأداء التشكيلى ومفرداته، وخاصة المصدر الأولى ذا التأثير البصرى المهيمن. ولكن تلك اللغة ليست محض امتداد لمصدر ما، فهى تمتلك أيضا استقلاليتها النابعة من جدلية التشكيل ذاتها.

وتمثل الملاحظة السابقة أفضل مدخل لتحليل لغة الأداء التشكيلى، فإذا بدأنا باللوحات الزيتية سنجدها قابلة للتمايز الداخلى إلى مجموعات .

إن المجموعة الأولى تمثلها اللوحات رقم: ٢، ٣، ٤، ٥، وفيها يسيطر التأثير البصرى الشكلى المباشر للعبة السلم والثعبان: سطح مقسم إلى مربعات متباينة ومتبادلة لونيا، وتتوزع داخلها وعبرها عناصر مختلفة، فى تكوين تسيطر عليه الأمامية. هنا توزيع عشوائى للعناصر، دونما بؤرة أو بناء تشكيلى يجمعها وينظمها. وهنا رتابة هندسية فى إيقاع الخط واللون، وتكرارية زخرفية فى تكوين بعض العناصر وتوزيعها.

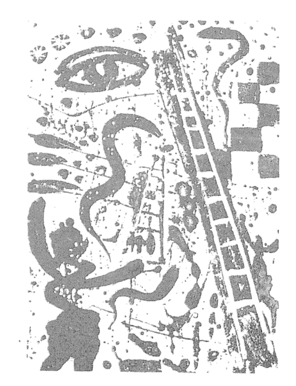
وفى المجموعة الثانية، وتمثلها هنا اللوحة رقم ٦، ينحل التركيب الهندسى فى اتجاهين مترابطين. ستستمر ذات المربعات السابقة ذاتها مسيطرة على سطح اللوحة، ولكن مع تحولات بنائية جذرية فسوف تتخفف كثيراً من استوائها وتماثلها الهندسى لتتفاوت فى المساحة، كما ستتخفف من استقلالية المساحات التى تأخذ فى التداخل فى علاقة تدرج واحتواء متبادل، كما تتراجع سمة التقابل والتبادل اللونى لتكتسب سيولة وتداخلاً وتدرجاً فى الألوان، وفى النهاية ترتد فى المساحة متخذة وضع الخلفية، وفى تراجعها تتحول إلى هيكل وتشكيل معمارى لمنازل مدنية. ويوازى ما سبق إعادة صياغة العلاقة بين المفردات الأخرى. فالبشر يتجمعون فى علاقة حميمة، بالقرب من السلالم وعلى مداخل البيوت، ينظرون إلى أعلى وإلى بعضهم ويتخلصون من الجمود والسطحية ليكتسبوا حياة وحيوية وحركة: وسوف تستمر السلالم ولكنها تفقد وجودها الشكلى السابق وتندمج فى الحياة حولها، فهى تنبثق من تجمع البشر فتربط بين البشر والبيوت، وفى أعلى اللوحة تبدو كأنها قناطر وضعت بعناية لتربط بين البيوت ذاتها. أما الثعابين فهى الآن ليست محض أجساد ملتوية تصل بين المربعات، إذ تبدأ بالقرب من تجمعات البشر وتحلق فوقهم مستقطبة أنظارهم وكأنها آلهة بدائية يتجمعون حولها وأسفلها فى علاقة تواصل حميم.

وفى المجموعة الثالثة وتمثلها اللوحات رقم ٧، ٨، ٩، ١٠، تنبثق المفردات البشرية المتناثرة داخل هياكل المجموعتين الأولى والثانية لتحتل مركز اللوحة، وفى إطار لغة تشكيلية أخرى. هنا تختفى المربعات إلا فى لوحة واحدة، وتختفى معها السلالم، ليستمر الجوهرى فى الفكرة: الرجل والمرأة والأفعى. هنا عفوية فى الألوان، وحرية تعبيرية فى لمسات الفرشاة، فقد غابت المربعات والهياكل التى كانت تقيدها. وهنا خطوط قوية بعضها فطرى والآخر وحشى، تحتوى ألوان دافئة مشعة. ولكن لهذه المجموعة أيضا وجهها السلبى. ففى بعضها نجد تطرفًا ومباشرة فى إبراز المعنى، وانفلات فى عفوية اللون، ودمج بين أساليب خطية مختلفة وغير متجانسة.

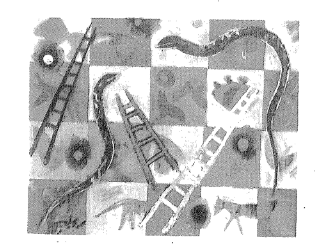
إذا انتقلنا من اللوحات الزيتية إلى الجرافيك، سنجد أنفسنا أمام ذروة المعرض. إنها لوحات جميلة، مرسومة بحرفية عالية، تنضح بالحساسية البصرية واكتمال التكوين. فلننظر إلى اللوحتين: ١١، ١٢. إن زحام البشر وتعدد العناصر الذى سيطر على اللوحات الزيتية، سنجده هنا فى حالة اختزال نقى يساهم فى تركيز المعنى وبلورته ويُسهل البناء القوى المحكم لسطح اللوحة: والموضوع نفسه سيحصل على وسيطه اللونى الملائم تماما من أجل بلورة أى تناقض بين الأبيض والأسود وما ينتج عنه من توتر وتآلف. ومفردات المربعات والسلم والثعبان تصل إلى أفضل صياغة تشكيلية لها. فالمربعات تتخذ شكل الأفق والطرق، وتتحدد تشكيليا مع تصميم السلالم واتجاهاتها. والسلالم الآن موزعة باتقان كامل ووحده فى الاتجاه، وتتحرك فى اتجاهين يوازن كل منهما الآخر: حركة إلى أعلى وحركة صوب العمق، أى حركة عمودية وأخرى أفقية. والسطح له أكثر من مستوى، وتتحد بعض المستويات مع أنماط خطية معينة تتمايز من حيث الوجهة والسمك، مما يضفى حيوية على تركيب اللوحة. وتوزيع الأبيض والأسود يشدد على التناقض، ولكنه أيضا يخفف منه أو يوازنه من خلال أسلوبين: البقع البيضاء فى قلب اللون الأسود والبقع السوداء فى قلب المساحات البيضاء، والرتوش الرمادية الخفيفة التى تمتد عبر المساحات الأبيض والأسود.



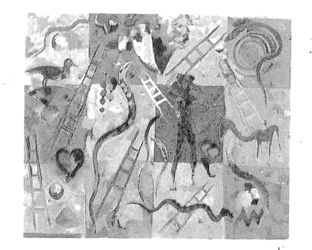
لوحه : ۱۱



لوحه : ۱۲



لوحه : ۲



لوحه : ۳



لوحه : ٥



لوحه : ٤



لوحه : ۱۰



لوحة : ٩



لوحه : ٧



لوحه : ٦



لوحه : ۸

نجم والى

هلوسات جندى



لبرهة فتح عليٌّ عينيه ليرى ما الذى حصل . ولولا صياح الضابط الذى لم يفهمه على الإطلاق بالجنديين اللذين وقفا قريباً منه ؛ لأغلق عينيه مرة أخرى ، ولما أصرّ أن يفتحهما بهذا الوهن الظاهر . بصعوبة استطاع تمييز الشارع الفارغ حيث وقفت الشاحنة التى أُلقى فوقها مع أجساد أخرى.

بدأت شمس الصباح تلقى أشعتها الحارة بعض الشئ ، شعر أنه بعد ساعات ـ إذا ما بقى مطروحاً فوق صفيح الشاحنة ـ لن يعد بإمكانه التحمل . وفى تلك اللحظة التى واجهته بها أشعة الشمس ، بأن وجهه شاحباً وكأنه قد نفض الدم عنه منذ زمن بعيد ، فيما بدت اللحية التى لم يحلقها منذ يومين ناشزة ونافرة ، جعلت وجهه يظهر هرماً غير ملائم له . إذ رفع رأسه قليلاً ميزّ أربعة أجساد أخرى مطروحة بجانبه بلا حراك ، ولو لم ير الجنديين يحملانها الواحد تلو الآخر لظن أنها هلوسة أخرى تُضاف إلى هلوساته السابقة . لم تبد الأجساد أيما مقاومة ، بل إيما حراك أثناء حملها . لقد كانت طيعة، بدت له كأنها محمولة فى الهواء . لقد أثاره وضعهم ، وبان له كل شئ مريباً ، حتى شعر أنه ليست عيناه وحدهما اللتان تنفحتان ، إنما أنابيب ضخمة فى الرأس أيضاً . ترى ما الذى حدث ؟ ومتى؟ بصورة عابرة ، مشوشة يتذكر . لقد حدث الأمر أمس ، وللحظة يشك فيما يعتقد ، فيبدأ فى الإلحاح بسؤال نفسه : إذن أو أمس ! أو ... لا فرق . يعصر رأسه فيتمتم مع نفسه مرة أخرى :

ـ لا فرق

لقد حدث ذلك ، أمس ، أول أمس ، اليوم ، الأمر الوحيد الذى يهمه الآن هل سيتحمل جرحه أياماً أخرى ، بل ساعات . وإذا اقترب الضابط منه مع الجنديين شعر أنه يدوخ . وأثناء حديث النفس الطويل يدرك أنه فى ساعة ، وقبل زمن . زمن بعيد أو يبدو له بعيداً ، مرمياً هناك ، حيث ترك الجبهة خلفه ، وحيث سقطوا ، كيف ! لا يدرى ، كانوا فى خندقهم . كانوا ثلاثة ، وكان ليلاً ، ليلاً طويلاً ، بعيداً ، منغرساً خلف شمس الصباح . كان هو رابعاً لثلاثة جنود آخرين ، والخندق الذى استلموه تلك الليلة لم يكن كبيراً ، ربما يسع جنديين فقط ، وفى تلك الليلة اتفقوا على توسيع الخندق فى الصباح . وأياً كانت أحاديثهم أو قرارتهم فأنها الآن تختفى من ذاكرته وتضيع مع عتمة الليل الغامضة ، تضيع ليس مع اهتزازات الخندق والأرض وحدهما ، وإنما مع ارتجاج الظلمة . لقد ارتجت النجوم أيضاً ساعتها والفضاء ، ودارت دورة أمامه ، دورة لفته وألقت به بعيداً ، متى حدث ذلك . لا يدرى ؟ مرة أخرى ويقول لنفسه : لا فرق .

بطرف يديه يلمس الضمادات التى شُدت حول بطنه ، بأصابعه المرتعشة يتحسس رطوبة دافئة . لا يحتاج إلى مهارة العارف ليتيقن من حرارة دمه التى بدت له مخيفة وأليفة ، لا لأنه تحسسها على بدلات جنود كثيرين ، أنما لأنها كانت منزرعة فى ذهنه منذ زمن طويل ؛ منذ اشتعال الحرب وفكرة أن يكون جريحاً تطارده فى اليقظة والنوم ، تصطحبه فى كل انتقالاته على الجبهة . والآن يعرف أن هذه الفكرة كفت عن كونها وهماً . انها حقيقة يستطيع لمسها بيده . الآن يستطيع تحسس جرحه ، ويعرف أنه جريح مثلما يعرف أن له يداً أو جسداً ... جسداً ربما سيختفى بعد ساعات أو أيام . لا يدرى ؟ كلا انها ليست مجرد فكرة فى رأسه . فعندما حمله الجنديان أدرك كم هو واهناً . لقد كان تعباً لحد الموت . ولو كان بمقدوره لصرخ :

ـ أننى تعبان .

أغلق جفنيه للحظات ، وأسلم جسده طيعاً للجنديين اللذين ابتعدا به عن الشاحنة . بعد خطوات فتح عينيه مرة أخرى ليستدير بفضول ويعاين الشاحنة للمرة الأخيرة والتى تجمع حولها هذه المرة عدد من

الأطفال . فرح عندما رأى الصغار بدشاديشهم ، لم يصدق عينيه ، إذ اعتقد أنها جزء من هلوساته . ما أثار هذا الخاطر فيه هو رؤيته ، عند دخولهم المبنى الكائن أمامه ، قطعة من الخشب كُتب فوقها «مدرسة التضامن الابتدائية للبنين» كلا . يقيناً أنها هلوسة أخرى . هذه المرة حاول جمع قواه كلها ، هل حقاً هى اللوحة كما انتصبت منذ سنين ؟ وكما رآها كل يوم عند مجيئه إلى المدرسة؟ وإذا كانوا حقاً فى مدينة العمارة فلماذا لم يسلموه إلى أهله القريبين من المدرسة ؟ حاول رفع يده ليسأل أحد الجنديين ، فشعر كم هى ثقيلة ذراعه . بدأ جرحه يؤلمه ، فيما بدأ دمه يسيل أثناء مرورهما بمداخل المدرسة ودخولهما إلى قاعة كبيرة .

اجتازا الجنديان الممر المؤدى إلى القاعة بسرعة كبيرة ، حتى أن الوقت لم يتسع له ليعاين لوحة الشرف التى علقت عند باب القاعه والتى كُتب اسمه فوقها مع أسماء الأوائل الآخرين الذين اجتازوا امتحانات البكالوريا بتفوق .

أصبح الجنديان عند قاعة المدرسة . لم يتوقفا عند بابها ليبحثا عن مكان له . لقد اكتظت القاعة بأجساد كثيرة ، انتشر الجرحى بفوضى فى كل زوايا القاعة . حتى أن بعضهم ألقى على خشبة المسرح المنتصبة فى مقدمة القاعة . لقد ألقوا هناك وكأنهم مرميون منذ القدم . وأياً كان أنين كل منهم فأنه يضيع مع أنين الأجساد الأخرى . وليس بالإمكان معرفة أى منهم يتنفس لحظاته الأخيرة ، ومن سيعيش بعد يوم ، يومين ، أسابيع !؟ والذين لا يزال شئ من الوعى فى رءوسهم ، لا يعرف متى حدث ذلك ، أمس؟ اليوم ؟ هل تعرف الشظية زمناً ؟ من يستطيع التكهن أو القول متى تنشطر الشظية إلى شظايا ؟ ومتى يستسلم اللحم إلى تلك الكتلة الحارة الحادة ؟ بل متى يبدأ الأنين ؟ لا أحد يعلم . وبالنسبة لأولئك المرميين فى «مدرسة التضامن الابتدائية للبنين» يبدو السؤال عبثا ، لا حاجة لسؤالهم لماذا هم هنا؟ هم أنفسهم لا يعرفون ، لقد كانوا هناك وكأنهم قطع أثاث فى المدرسة من حسن حظ طلاب المدرسة أنهم ضائعون الآن فى عطلتهم الصيفية . وإلاّ ، يقيناً ستجد الأجساد التى اصطبغ بعضها بالدم وتعفنت الضمادات على بعضها الآخر ، التى عبثاً تنتظر طبيباً ، إذ قد يكون هو الآخر جريحاً فى مكان آخر ، أو يئن بين المكتظين هناك يقينا ستجد هذه الكتل مكاناً آخر أو ستلقى فى مكان آخر، ربما مستودع للطحين ، جامع مهجور ، أو مقبرة سويت قبورها ، ربما فى ملعب لم يعد صالحا للعب الكرة ، أو بيوت

هُجر أهلها ، المهم سيجد الضابط الذى وقف فى منتصف القاعة وقد أمسك بخيزرانه ، سيجد مع أصدقائه الضباط مكاناً آخر لجرحى آخرين سيأتون غداً ، أو بعد غد ، من يدرى ؟ ربما سيكون المكان مزبلة أو مجزرة لحوم أو مدرسة أخرى فرُغت من طلابها !؟ هل يصعب عليهم حقاً إيجاد مكان؟ لقد اكتظ رأسه بتلك الأسئلة عندما وجد نفسه مرمياً فى زاوية قريبة من المسرح . لا يدرى كم مرّ من الوقت عندما انفتحت عيناه مع أنابيب الرأس الضخمة ؟ شئ واحد حمله على فتح عينيه بحماس هو شمس الصباح التى ما لبثت أشعتها أن طردت رغبة عنيفة فى النوم كانت قد اجتاحته . لقد أصر على البقاء يقظاً ، لا يريد أن يُفاجأ بموته ، لذا فقد أخذ بين لحظة وأخرى يتحسسس جرحه ، لقد توقف دمه عن النزف .. وللمرة الأولى لم تزعجه لزوجة الدم هناك ، إنما بعثت به الشعور بأنه يعيش . لو كان بإمكانه الآن ، لنهض من مكانه وبدأ فى الرقص . كان بوده الصراخ :

- إننى أعيش

مع الوقت يدرك أيضاً أنه مجرد شعور عابر ، فيهجس كم هو واهن ، يسرى به أسىً ثقيل يزداد عندما يعاين خشبة المسرح . قبل سنوات كانت قدماه تتحركان فوق الخشبة بقوة وفرح. فى مرات كثيرة مثّل فوق هذه الخشبة وخلف الخشبة يقع مستودع الرياضة أيضاً ، وهناك كان يلبس ملابس الكشافة ، وبسرعة عجيبة تمر فى ذهنه سنوات المدرسة ، وعندما تصبح عيناه عند باب القاعة ، يختلط فى ذهنه منظر ضابط الانضباط المنتصب هناك بوجهه ذى الملامح البدرية الصلبة مع وجه «دبيس» فراش المدرسة الذى يركض فرحاً بخيزرانته المبللة بالماء كلما ناداه المدير لرفع أقدام إحدهم عند ضرب «الفلقة».

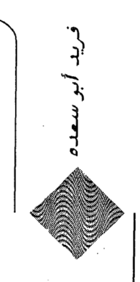
ومثلما يتجنب رؤية «دبيس» فى ذلك الوقت ، فقد تجنب الآن النظر فى اتجاه رجل الانضباط ، لاسيما عندما لاحظ أنه هو الآخر يحملق فيه .

تحرك فى مكانه ، وتحركت معه البطانية المهترئة التى أُلقيت تحته ، حوّل عينيه إلى شباك القاعة . يعرف ميزة هذه القاعة منذ زمن طويل ؛ فهى ممتلئة بالشبابيك ، حتى أنهم عندما كانوا يتحركون فوق خشبة المسرح ، كان بإمكانهم رؤية أطفال الحى المتجمعين عند زجاج النوافذ والمتطلعين إليهم بفضول . فى مكانه يستطيع أن يعاين الشارع الذى بدأت الحركة فيه ، وفى البعيد لمح النسوة اللواتى شرعن

بالتجمع عند بائعة القشطة ، جلسن بشعرهن المنثور ، بعيون مازال النعاس ظاهراً عليها . هل هى هلوسة أخرى من هلوساته . أن يتعرف على الوجه القديم ذاته لبائعة القشطة التى يعرفها منذ كان طفلاً؟ ليست عيناه اللتان تنفتحتان الآن فقط ، بل ليست صمامات الرأس الضخمة ، إنما تنفتح كل مسامات جسمه . كم بوده أن يخترق الزجاج الآن ، هل ينفعه الصياح ؟ لا يدرى أين نسى صوته ؟ هل ضاع هناك عند موقعهم فى الجبهة ؟ إذن لم ترتج النجوم آنذاك ، ولا عتمة الليل الغامضة ، إنما هى الأرض التى ابتلعت صوته فى صمتها . هل هى هلوسة أخرى ؟ من الأجدر به ألا يسأل ، إنما ليفتح عينيه باتساعهما ، وهذا ما يفعله الآن . لم تبد له بائعة القشطة اليفة فى جلستها هناك ، ولا منظر الأطفال الضاجين حولها ، إنما هناك أمر آخر جعل كل الدم يعود إلى عروقه . لقد بزغ فجأة وسط النسوة المتجمعات وجه أليف يعرفه منذ زمن بعيد . هل هى هلوسة أيضاً ، أن يلمح وسط النسوة أمه التى جلست هناك ، وقد نثرت شعرها الأسود فوق كتفيها ، فيما لم تستطع العباءة أن تغطى فتحة الصدر . أية لعنه حلت به ، هاهو يراها من خلف الزجاج بجلستها القديمة هناك . بالضبط مثلما كان صغيراً وكانت تحمله فى حضنها ، وكان فمه لا يغادر صدرها ، وحتى عندما كانت تزيحه لبرهة إلى جانبها قائلة : «اتركنى أعاين الصحون» فأنه يظل متشبثا بصدرها ، لا يطاوعها فى الابتعاد بفمه ، صارخاً بتوسل (مثلما يفعل الآن) : حليب ، يوم ، حليب ...

لم يردد جملته مرة واحدة ، إنما كررها مرات كثيرة ، وقد صاحبه شعور بالفرح عندما لاحظ رجل الانضباط يجفل من مكانه ويتحرك باتجاهه بغضب . عرف أنه يعيش.





مُتّفَقٌ عليه

(١)

الأولاد
يتقلبون فى قطيفة النعاس
والأطباق تذهب الى المطبخ
وكان ينتظر

فى أنوثة الضوء
كانت المرايا تخمّن
وحدها تنظر الى الغزلان وهى ترعى بهدوء على الحائط
وتنظر بأسى الى الكرسى العجوز
تودّ أن تربّت على ظهره المقوّس

آهِ

ما الذى يجب أن تفعله الليلة (وقد أغلق البابُ)

هل تحدق فى الساعة

حتى تنمو العقارب

وتتحرك باتجاه النافذة

هل تتأمل الصورة العائلية المنحرفة قليلاً

أم الجندى الذى يبتسم

تحت شارة الحداد

شردت قليلاً

ثم راحت تخلع ثيابه العسكرية

وتضع قليلاً من الفضّة فى فوديه

ابتسمت

وقررت أن تقضى الليلة معه

(٢)

كانت الشمس مرتبكة

مثل بنت

فاجأها الطمث

وكنت على سريرى

أفرك عينى

خمسة ملائكة يتثاءبون

ويحركون الهواء باجنحتهم

: عم صباحاً ايها الملك

كان عرشىَ من الكرتون الخالص

وفى اللحظة التى تذكرتُ كَ

كَ

كم

دلق الحبار فى صدرى

قذيفته كاملة

واختفى المشهد كله.

(٣) حجرٌ

تغويه هاوية

بينما تفتح وركيها وتومىء

- - - -

انعقدت سحابة النجل على خصره

وابتسمت

لحظة خلّص أعضاءه من الذاكرة

وقلع إبهامه من الأسى

...

هاوية

تفتح وركيها وتومىء

حجر يصهل فى الهواء

...

فى العناق المضىء

لم تعد هاوية

ولم يعد

...

هل قبض الله فصارت هاوية

هل بسط

فصارت حجراً

...

كم من المواجيد يكفى

لدحرجة حجر

فتسدّ هاوية

عورتها

(٤) يأتون مع صلصلة الأجرس
يرفعهم الحوذىّ عالياً
ويضعهم برفق
كرجل يصبُّ تماثيل
هؤلاء التلاميذ

(٥) الذين يتراكضون نحو بوابة «نوتردام ديزوبتر»
مثل عنزات صغيرة
لم يدركوا أبداً
من أين يسقط الحصى
يرفعون حقائبهم الجلدية مذعورين
ويتلفت الحوذى غاضباً

(٦) بعد أربعين عاماً
أجد سعادة
فى الاعتراف.

مصطفى الأسمر

البعض يرتدى ثيابا عادية



يحكى أن..

أن الحكومة مارست فى الصباح الباكر كمألوف عادتها تمارين الصباح وهى فى غاية الابتهاج وانشراح الصدر .. ومن فيض ابتهاجها وتمام انشراح صدرها تغلبت على كل من لعب أمامها فما خسرت شوطا واحدا فزادها الفوز ابتهاجا وانشراح صدر ولكن مع آخر مباراة خاضت الحكومة غمارها ضاق صدرها حتى وهى متفوقة فاكتأبت .. وعلى الفور غادرت أرض الملعب والوقت ضحى فتوجهت إلى المقر الرسمى وعقدت الديوان

وتضامنا من الناس مع الحكومة ومشاركة منهم لها فى حمل عبء هذا الاكتئاب امتنعوا عن الذهاب إلى النوادى .. فتوقف اللاعبون عن مزاولة تدريباتهم اليومية وكفت الرعية عن أداء تمارينها الصباحية .. وبتوصية من أعضاء الديوان طاف المنادون يجوبون شوارع المدينة وهم يعلنون أن الحكومة منذ اليوم لن تعود لأداء تمارين الصباح وأن على الجميع أن يعوا هذا الأمر جيدا وعلى من سمع النبأ أن يعرف به من لم يسمع، وخلال زمن وجيز جدا، وقرص الشمس مازال فى بداية سطوعه؛ علم كل الناس بالنبأ العظيم، فتمكن الاكتئاب من الحكومة.

وفضل الناس أن يقلعوا ثيابهم العادية ويلبسوا بدلة التمرين الرياضية .. وهم عندما قلعوا لم يقلعوا تحديا من جانبهم للحكومة التى اعتزلت، أو بقصد المضايفة معاذ الله، بل هم لبسوا ما لبسوا تضامنا معها وتأكيداً لها أنهم بالرغم من ارتدائهم بدلة التمرين إلا أنهم قد اختاروابإرادتهم الحرة تجنب مزاولة التمارين، اقتداء بفعل الحكومة .

ومع اقتراب الظهيرة وثبات حالة الاكتئاب على وجه الحكومة، جلس الناس أمام طاولات المقاهى وافترشوا نجيل الحدائق العامة وقعدوا فوق أرصفة الشوارع وهم مرتدون بدلة التمرين التى انحصر لونها فى لونين لا ثالث لهما: لون تطابق مع لون جاكت بدلة تمرين الحكومة ولون تطابق مع لون بنطال بدلة تمرين الحكومة، أما لماذا اختار الناس هذين اللونين دون سو همـا، فقد حدث هذا عندما أبدت الحكومة استحسانا للونين فى واحدة من خطبها، وأشادت بهما .. بل وفضلتهما على ماعداهما من ألوان.

ولأن الناس قد لجأت إلى المقاهى والحدائق والأرصفة، فمع الظهيرة كان سعيد الحظ من يستطيع أن يُجد مقعداً مشتركاً يجلس عليه مع آخر ليشارك فى النقاش ويبدى الرأى ويقترح الحلول التى تساعد الحكومة على العودة إلى ممارسة تمارين الصباح، فتتخلص من اكتئابها لتنكشف الغمة ويزول البلاء.

ومن غرائب الأمور وعجائبها أنه حدث شبه توحد فى الرأى عند النقاش بين أصحاب اللون الواحد دون اتفاق مسبق بينهم أو تدبير مخطط .. فلبسوا بدلة التمرين التى يتطابق لونها مع لون بنطال بدلة تمرين الحكومة كان لهم رأيهم الواضح الصريح الذى حدا بالحكومة إلى اتخاذ قرارها بالكف عن ممارسة تمارين الصباح إذ قالوا أن الحكومة وقاها الله شر العيون الحاسدة والقلوب الحاقدة والعقول اللكاكة، طرأ لها وهى تجفف عرق جبينها عقب آخر مباراة لعبتها وفازت بها خاطر ما، حينها لم تفكر فيه أوتهتم به .. وقبل الظهيرة أتاها ذات الخاطر ولكن بطريقة مغايرة، إذ اقتحمها اقتحاما وتمادى فى ملاحقتها تماديا مرهقا. كأنما لا يشغل بالها أعباء حكم ومسئولية رعية .. وكلما حاولت الحكومة فكاكا منه كان أكثر إلحاحا واستيطانا فى خاطرها .. ومع انقضاء الثوانى والدقائق حدث التغير التدريجى الذى طرأ على وجه الحكومة ليحل فى النهاية الاكتئاب واضحا محل الصفاء..

ولما لم يفلح اجتماع الديوان بناء على الدعوة العاجلة فى إجلاء هذا الخاطر المقتحم ذهن الحكومة، تضاعف الاكتئاب بالحكومة فقررت فض الاجتماع بعد أن فقد أهميته وأصبح لا جدوى من استمرارية انعقاده، فلاعضو تمكن من تقديم مشورة صائبة ولا عضو نجح فى بذل نصيحة مخلصة، لا أحد من الأعضاء أمكنه أن يتصدى بإيجابية لهذا الخاطر المقتحم ..

، أما لابسو بدلة التمرين التى يتفق لونها ولون جاكت بدلة تمرين الحكومة، فقدكان لهم رأى مغاير تماما، قالوا إنه لا يمكن بحال من الأحوال أن يوجد فى الوجود قاطبة خاطر يستطيع أن يصنع بالحكومة مثل هذا الصنيع، فالحكومة - والكل يعرف - أكبر من هذا بكثير الكثير الكثير، ولا يعقل أن تغير من نمط سلوكها المعتاد أو تبدل من سستم عادتها المستقرة لمجرد ورود خاطر ضال طرأ على ذهنها لا يعرف له أحد أبا أو أما، .. ولما قال لابسو اللون الآخر : إذن إن كان لديكم سبب آخر غير ما ذكرنا فلتقولوه لنا أو فلتصمتوا وكفى تشهيرا بالحكومة ..

ولم يقبل أصحاب اللون الآخر الصمت ولم يتهربوا من الرد، بل بادروا فورا فذكروا لهم السبب الحقيقى لا كتئاب الحكومة ..

وقبل صعود المؤذنين إلى المآذن استعدادا للارتفاع بأذان العصر، بلغ الاكتئاب بالحكومة مبلغا عظيما، فسال عقب صلاة العصر الدمع من المآقى وأخرجت الأنوف إفرازهافتحولت الديار كلها إلى سرادق عزاء .. وعلى الأثر انعقد الديوان من جديد ليبحث ويتقصى ويناقش ثم انفض كما انفض فى المرات السابقة دون أن يحقق نجاحا فى أداء المهمة المنوط به أداؤها ..

وتمسك أصحاب كل لون برأيهم وأصروا أن السبب الحقيقى لاكتئاب الحكومة هو ما ذكروه هم لا ما ذكره أصحاب اللون الآخر، وظل كل فريق عند رأيه وإصراره، فلم يفطنوا إلى أن هناك قلة قليلة تجلس معهم أمام الطاولات وتفترش نجيل الحدائق وتقعد فوق الأرصفة وهم لا يرتدون بدلة التمرين وهالهما الأمر فسألا: منذ متى وأنتم مرتدون ثيابكم العادية هذه؟ أجابوهما : منذ الصباح الباكر وقبل أن نعرف عن طريق مكبرات الصوت أن الحكومة توقفت عمدا عن ممارسة تمارينها سألاهم : أأنتم صادقون؟

أجابوهما : ولماذا نكذب عليكم والكذب يقود إلى النار ؟! سنسألكما كما سألتمانا ولتجيبا علينا كما أجبنا

- اسألوا

- اليست الحكومة مكتئبة ؟

- بلى

- الا تحبان أن تجدوا علاجا لاكتئابها؟!

- بلى

- عندنا العلاج

- أحقا؟

- بلى

- وما هو هذا العلاج الذى يجعل الحكومة تتخلى عن اكتئابها وتعود إلى ارتداء بدلة التمرين فتمارس تمارينها المفضلة؟

- نقول لكما ..

ذكر لابسو الملابس العادية للابسى بدل التمرين مشروعهم، أوضحوا لهم كل كبيرة وصغيرة تتعلق بالمشروع، بل لم يتهربوا من الإجابة على أى سؤال يوجه إليهم ولم يتجاهلوا أى استفسار، بل الأهم من كل هذا أنهم لم يفقدوا صبرهم

ومع اقتراب الغروب ظلت الأحوال فى الديار على ما كانت عليه عند العصر الحكومة / مكتئبة والديوان / يعقد وينفض .. والناس سواء من لبس منهم بدلة التمرين أو من لم يتخلوا عن ثيابهم العادية كلٌ ظل على رأيه وموقفه ..

ماجدٌ هو مزيد من الحزن، ومزيد من الخوف على عضلات الحكومة من الضمور نتيجة التوقف عن مزاولة التمارين ..

وبعد حين والناس بين خوفهم على الحكومة وحزنهم عليها، تنبأ هؤلاء الذين لم يخلعوا ثيابهم العادية بأن عظم الحكومة لا محالة مصيره الهشاشة، فإن لم تكن الهشاشة فهى الليونة وأضافوا أن قدرتها على صلب عمودها الفقرى لن تدوم طويلا .. فخرج الناس من المقاهى رافعى الأكف نحو السماء، وغادروا نجيل الحدائق وألسنتهم تجأر بالدعاء، وقاموا من فوق الأرصفة وقلوبهم تبتهل إلى الله، ساروا فى الشوارع وقد احترقت أكبادهم من أجل الحكومة، وانسحقت قلوبهم من أجل الحكومة، ولأن هدفهم منذ البداية كان نبيلا ومقصدهم كان شريفا فقد أصبح كل ما يشغل بالهم هو العمل على إيجاد الوسيلة التى تحفظ للحكومة صلابة العضلات فلا تضمر ومتانة العمود فلا ينهار، يدفعهم إلى هذا وعى حقيقى بدور الحكومة وأهمية وجودها واعتراف صريح بتأكد ضياعهم بدونها ..

زاد من حماسهم على تحقيق الهدف النبيل والمقصد الشريف ظهور المقر الرسمى، فأسرعت خطاهم تعجلامنهم ليخلصوا الحكومة من اكتئابها فيقللوا من دقائق إضافية سوف تعيشها بوجه مكتئب .وعندما وصلوا إلى المقر الرسمى تحاملوا على أنفسهم كما لم يتحاملوا عليها من قبل، وبذلوا جهدا خارقا كما لم يبذلوا من قبل، وتكاتفوا جميعا ليؤمنوا مقر الحكومة بخيمة بدأوا يصنعون خيوطها من العروق، وكلما تقدموا فى النسيج استراح بالهم وقد ضمنوا انهم بدأبهم فى العمل قد ضمنوا للحكومة أن تحتفظ بعضلاتها فلا تضمر وبعظامها فلا تلين وبعمودها فلا ينهار..

وعندما اقتربت الشرنقة من تمام اكتمال البناء ولم يتبق ناقصاً منها غير ثقب فيكتمل البناء، بص الناس منه وهو على وشك الالتحام فابتسمت لهم الحكومة .



محمد الخالدي

المرائى والمراقى

حــــوارية

أراك شاحبا فما الذى دهاكْ

قال: الذى دهاكْ

وما الذى أضْناكْ

قال: الذى أضناكْ

ـ تعثرتْ خطاكْ

ـ من فرطِ سكْرى

ـ تعرّقت يداكْ

ـ من طولِ ذكرى

ـ أراك ترقُبُ النجومَا

وتسأل التخُومَا

ـ أبْحثُ عن مَراكبى

تركتُها تَهِيمُ فى المدي وتمْخُر السَّدِيما

ـ وهذه الغضُونُ؟

ـ علامَةٌ أن الهوى مَكِينُ

ـ فمنْ تُرى تكونُ؟

ـ مولّه أضْنَاهُ

عشق، فما تراهُ

إلاّودمعُه هَتُونُ

محَيّرٌ ياصاحبى هواكْ

تعالَ نحترقْ معًا

فما رأيتُ قطُّ عاشقًا سواكْ

جـبل البلّور

بَدَا فى الأفْقِ معتمرا

غيومَ الفجرِ مؤتزرًا

بوَشْيِ النورِ مسْحورًا

بَدَا نورًا

على نورٍ، بدا ألَقًا

على ألقٍ، بدا شَفَقًا

تَلَفَّعَ بهْجَةَ الأسحارِ... نَادينَا:

متى ياحافظَ الأسرارِ تُؤْوِينَا

مضى زمنٌ ونحن نكابدُ الأشواقَ

والأهوالَ

جزْنَا مجْمَعَ البحرَيْنِ

مرّاً نركَبُ الغيمَا

ومَرّاً نركبُ النجمَا

عبَرْنا رحْبَ هذا الكونِ يملؤنا النشيدُ البِكرُ

تحدو حلمَنا الأقمارُ

والأسحارُ

ما هدأتْ حرائقُنا

ولاجفتْ مآقينَا

كأنّك قائمٌ فينا

سألْنا والمدى أبَدٌ

من الأشواقِ نَطويها وتطْوينَا:

متى ياحافظَ الأسرار تُؤْوِينَا

فنَمْرَحَ فى رباكَ الزُّهْرِ

نَتْلُوَ آىَ هذا الكونِ،

طالَ هيامُنا وانجابَ ماضِينَا

حلُمْنَا: سوف تحضنُنَا ومازلْنَا

نُمَنِّيَ النّفسَ:

تلك مسَاكِنُ البلّورِ تومئ

فَلْنَغُذُّ السّيْرَ لكنّا

تعْبنَا دونَ مَرْآكا

ـ متى ياكاتم الأسرارِ نلْقاكا؟

آخر السالكين

لو كان لهذا العصرِ ولَى

كنتَ وليَّه

لو كان لهذا العصر نبى

كنت نبيَّهْ

لك أحوَالٌ ومَرَاقٍ لو عَنَّتْ للصّوفيينَا

نزعوا الخرقَةَ من وَلَهٍ

وأبَاحُوا الرقصَ مع المخمورينَا

ودَعَوا كلَّ مجانينِ الحىّ

وكلَّ المجذوبينَا:

ـ هُبُّوا نكشفْ لَكُمُ الغيبَ وسرَّ الأحوالِ

لَرَمَوْا بجميعِ الأسْمَال

فى النارِ، وعادُوا للحانِ

لكىْ يُفْنوا العمرَ سُكارى

بين سماعٍ وقيانِ

شِبْتَ وحيدًا

وعلا وجهَكَ حزنٌ وغُضُونُ

لم يَدْروا منْ أنتَ

ولا مِنْ أينَ أتيتَ

ولا كيفَ

فلُذْتَ بصمتك تستقرئ وجهَ الغيبِ

وتُعلن ما سَيكونُ

سورة النور

هذاالنّورُ سَنَاهُ

وهذا الفيْضُ مَدَاهُ

فلَوْلَاهُ

لَمَا ضَجَّ ولِىٌّ فَدَعَاهُ

له الشعرُ ونجْوَاهُ

له الأرَضُونَ يطوفُ بها فَتَهُب للقْيَاهُ

له المَلَكُوتُ يَهَشُّ لرُؤْيَاهُ

الغيمُ مراكبُه
والأفقُ خُطاهُ
لِبَهِيِ الطَّلْعةِ هذا أحْوَالٌ
ورُؤًى ماعنَّتْ لسواهُ
يَوْمَ تَجلىً
عَشِي الشعراءُ لمرآه

البـــــرزخ

- ١ -

مَدَدٌ ... مددٌ... مَدَدُ
سبحاني لم يَبْلغْ شَأْوِى أَحَدُ
مَدَدٌ ...مددٌ ... مَدَدُ
لغةٌ ما فَكَّ مغَالِقَها أحَدُ
وطَوَافٌ مابين الأرضِ
وبينَ سماءٍ رُفعتْ
لم يَدْرِ بهِ أحَدُ
أَبَدٌ من نورٍ
وتخُومٌ شاسعَةٌ

ما طَافَ بها أبدًا أَحَدُ

مَدَدٌ ... مَدَدٌ ... مَدَدُ

حُق لِمِثْلِىَ أن يَشْمَخَ

ليس كمثلِى أَحَدُ

- ٢ -

سبحانى..!

أفنيْتُ الحبَّ وما أفْنَانِى

سبحانى..!

لى فى كلِّ سماءٍ عرْشٌ ومَرَاقٍ

ولِىَ الأَرَضُونَ السَّبْعُ مغَانِى

شَتَّى أزْمنَتى وقديمٌ سلْطانِى

غَمَرَ الكونَ ضِيَائى

فنُجومِى لاحَدَّ لَها، لاحَدَّ لخَلْجَانِى

سَطَعْتَ أسْمَائى

أقمارًا وشُموسًا رَصَّعْنَ سَمَائى

سبحانى..!

ما أعْظمَ لألائِى

ماأكثرَتيجَانِى

محمد حافظ صالح

تفسخ



ما إن تسلقت سور المدرسة وامتطيته كحصان، حتى سمعت صراخاً وصفافير من الطلبة بالحوش، التفت إليهم، رأيت الناظر يهرول ناحيتى؛ فسابت مفاصلى.

كان يضرب بنطلونه بعصاه الخيرزان بعصبية، بينما كانت نداءات زملائى الذين سبقونى فى القفز للشارع العمومى.. تتسارع وتشتد تستعجلنى؛ حتى نلحق بالحفلة الصباحية لفيلم الموسم، الذى يُعرض منذ أربعة شهور، وشاهدناه ثلاث مرات فى حفلات السادسة مساء، وعندما اختلفوا حول عدد القبلات المشبوبة النارية التى ألهبت شفاه البطل والبْطلة وأعصابنا، عقدوا رهاناً واختارونى حكماً لحسم الخلاف، لكن وقعت الواقعة، وهاهو الناظر يتقدم وعيناه تقدحان شرراً. بالتأكيد لن يعتقنى، رغم يقين علمه أننى استأصلت الغدة «الدرقية» منذ أسبوعين فى أجازة نصف السنة، وأن جرحاً عميقاً يحيط برقبتى دائرياً من الأمام؛ لذا غطيته برباط من الشاش ليحجب عنه الشمس والأتربة، وعندما كشفته للناظر، قرر أن يتم استثنائى من حضور طوابير الصباح والفتوة والتربية الرياضية لمدة شهرين، هل سيتناسى وينهال على بالعصا ضارباً بالعذر عرض الحائط؟ أم سيكتفى بالتوبيخ والتجريح أمام الجميع؟ بل ربما يطلب أن يحضر ولى أمرى؛ حتى تصبح فضيحتى بجلاجل. كيف سأتصرف الآن؟ أن أحزم أمرى وأتخذ قراراً وأنفذه فى سرعة البرق، هل أجازف وأقفز إلى الشارع وأهرب؟ أم أتراجع؟

ها هو الناظر يقترب، تعفق أصابعه الأخطبوطية على العصا، عن يمينه .. مدرس الكيمياء يبتسم فى خبث، عن يساره .. مدرس الإنجليزى يدارى ضحكته بكف يده، هل حانت الفرصة للفرجة والشماتة؟ أم سيبرران فعلتك ويلتمسان لك الصفح والمغفرة؟ لكن الناظر عنيد، ربما يصم أذنية ويرفض آية توسلات، حتى لو ذكرته بجرح العملية وحادثة وفاة والدك التى لم يمض عليها بضعة شهور.. قد لا يستجيب. هل أحكى له ظروفنا الصعبة وما تقاسيه أمي لتدبير مصاريف دراستى وعلاجي؟ ربما يرق قلبه ويلين. المهم أن تعرف لك برأ ترسو عليه، فالوقت يمضى وأنت ما زلت متردداً، صراخ الطلبة يدعوك للتراجع، وصفير زملائك بالشارع يستعجل قفزتك، بطل الفيلم ينتظرك؛ ليمنحك النشوة واللذة المشتعلة، التذاكر مقطوعة والأماكن محجوزة، إذا ما تراجعت .. سينعتك الزملاء بالجبن ويتندرون عليك، آه لو تأخر مجيء الناظر دقيقة واحدة، لكنه يتقدم بإصرار، ناكر ونكير يحاصرانه، وأمك لاتزال جالسة على الكنبة العربى متشحة بالسواد، تبكي وتندب الحظ العاثر والبخت الذى مال، وأختك تكوى ملابسك وتلمّع حذاءك وهى تنتحب، وهيئة المحكمة المكونة من الناظر والمدرسين تتقدم ببطء مميت، وبطل الفيلم تحاصره الفتيات على البلاج بالمايوهات البكينى ليعقد محكمة الغرام، وأنت تقب وتغطس فى بحر ماله من قرار، ومدرس الكيمياء يحترق شوقاً ليرى الصفعة الأولى، يبدو أنه لم ينس محاولتك تقليده حين دخل الفصل فجأة قبل أن يدق جرس الحصة، رفع يده عالياً ليصفعك، لكنه تذكر العملية الجراحية؛ فاكتفى بإزالة الرباط الشاش من حول عنقك وفضح جرحك أمام الطلبة، الآن سيثار له الناظر، وسيعفيه من المسئولية، ومدرس الإنجليزى لا يزال يذكر ما كتبته على السبورة فى حقه، قال لك مهدداً: إذا نجحت فى أعمال السنة (إبقى قابلنى)، وأنت ظللت واقفاً يبللك العرق ولم تنطق بكلمة، الآن لم يعد يعتوره الخجل، وأصبحت ضحكته عالية وسافرة، لماذا ترتعد وتصطك أسنانك؟ تتداخل صيحات الزملاء مع بكاء أمك وصراخ أختك، وتنداح الصور وتتلاحق، ها هو المقاول يدفع بابكم يتبعه الرجال حاملين جثة أبيك مغطاة بشكائر الأسمنت الفارغة الملطخة بدوائر الدم الناشع المتخثر، يدلقون الجثة فى الصالة، ينفضون أكفهم وينصرفون، يدنو المقاول من أمك، يمد يده بمظروف ويهمس: ـ مصاريف الدفن، أقل واجب، أنا تحت الأمر ورهن الإشارة يانوّارة.

تلف الدنيا وتدور بأمك؛ فتسقط منهارة، تشق أختك جلبابها من الصدر حتى الذيل؛ فيظهر لحمها الأبيض المكنون للعيون الشرهة المزدحمة فى الصالة، وتقف متسمراً متخشباً لا تدرى ماذا تفعل، هل

تستر لحم أختك؟ أم ترفع جسد أمك؟ أم تسحب جثة أبيك للداخل، والعيون تبص وتبحلق، والصراخ يعلو، وأنت شبه غائب عن الوعى.

تتكفن أمك وأختك بالسواد، والدفان يقلب النقود فى يده بامتعاض، وأمك ترجوه أن يسقى الصبارة الجافة التى وضعها فوق قبر أبيك؛ فينصرف مزمجراً وهو يسبّ ويلعن الميتين والذين على قيد الحياة، وبطل الفيلم يرتدى السواد، ويتجول ساعة الغروب فى غابة أشجارها جافة، بنبرة أسيانة يغنى عن «أحضان الحبايب» التى تحولت إلى شوك.

وأمام غرفة العمليات بالمستشفى الأميرى .. تنحنى أمك على يد الطبيب تريد أن تقبلها، تنحدر الدموع من عينى أختك وهى تقول له أنك أصبحت رجلها الوحيد، يهدىء من روعها ويسحبك من يدك إلى الداخل، بحذر يتحسس وريدك، ببطء تنغرس حقنة المخدّر، وتشعر بطوابير النمل تزحف وتسرى فى عروقك، يثقل لسانك، يدور السقف وتلف الجدران، وتروح فى دنيا غيرالدنيا، وبطل الفيلم يتجرع زجاجات البيرة ويتطوح، والناظر أصبح على مسافة واحدة، وأنت تضرب أخماساً فى أسداس، وأمك تجفف دموعها وتقول: معاش المرحوم ضئيل، يجب أن نضغط المصروفات. تربت على كتفك وتضيف: طلباتك أوامر ياغالى يا ابن الغالى. تدسّ يدها فى صدرها، تناولك مصروفك وهى تدعو لك بطول العمر ونجاح المقاصد، بينما أختك فى الركن ترفو بلوزتها فى صمت. وفى الصباح.. تقابل «أمنية» على السلالم وهى تحتضن حقيبتها المدرسية، تمد يدها بالسلام وتهمس: البقية فى حياتك.

تحتوى يدها الرقيقة الدافئة بين يديك وتشدها إلى صدرك، تتأمل عينيها الواسعتين وشفتيها البرقوقتين، تتمنى لو تحتضنها وتمطر وجهها بالقبلات المحمومة كما يفعل بطل الفيلم، وحين هممت أن تفعل ... سقطت حقيبتها، وظلّتْ واقفة مشدوهة فاغرة الفم والعينين، ثم ارتدت صاعدة السلالم بخطوات مضطربة حتى كادت أن تنكفئ. وأنت عضضت شفتيك وفررت نازلاً السلالم، تتقافز، كل سلمتين فى قفزة، وأنت الآن عاجز عن قفزة واحدة، سيان إلى الداخل أو للخارج، فالناظر يتأهب، ومدرس الكيمياء يكور كفيه وينفخ فيهما، ومدرس الإنجليزى يملّس على شعره ويبرم شاربه.

وفى المساء .. تقف أختك مذهولة عندما سألتها ما إذا كانت «أمنية» قد صارحتها بشىء، وعندما تفيق من المخدر .. تدنو الممرضة الشابة السمراء منك، تجفف عرقك وتطبع قبلة حانية على جبينك، تخلع خاتمها البلاستيك الذى يحمل حرفا من اسمها، وتدسّه تحت وسادتك وهى توشوشك: ألف حمد الله على سلامتك.

والمقاول يشتم صبى القهوجى ويطلب ناراً للشيشة، يبصق على الأرض ويلعن الصداع والمقاولات و(سنسفيل) من أشار عليه بها، بلهجة غاضبة يقول إن أباك كان يمشى كالمسطول فى الشارع بعد أن غادر البناية التى يعمل بها؛ فصدمته سيارة نقل لم يتمكنوا من التقاط أرقامها، وإن ذلك مدوّن فى البلاغ الذى قدمه للشرطة فور الحادثة، وإنه قام بالواجب وأكثر، وليس لديه وقت يضيعه فى كلام فارغ. لكن عمال المعمار زملاء أبيك يصارحونك بأن أحبال السقالة المنحولة قد تقطعت؛ فهوى أبوك من الطابق السادس على «دردورة» الرصيف البازلتى، وتهشمت رأسه، وشاهدت بنفسك بقايا الدم المتجلط الداكن على الرصيف.

وعندما انتصف الليل.. شعرت أن مثانتك تكاد تنفجر، ضغطت على الزرّ المجاور للكومدينو، وعندما حضرت الممرضة السمراء تحيرتَ كيف تخبرها، فى خجل طلبت أن تتساند عليها إلى دورة المياه ابتسمت، وقالت لك: بسيطة. انحنت والتقطت (البغبغان) من تحت السرير. أدرت وجهك، لكنها أردفت بلهجة مرحة: عادى. ثم رفعت طرف الكوفرته وأدخلته، حدثتك عن أسرتها وظروفها وكأنها تعرفك من مدة طويلة، قالت أنها سهرانة فى غرفة «النوبتجية» للصبح، وإذا ما احتجت شيئاً ما عليك إلا أن تضغط على الزر بلا تردد.

قبيل الفجر شعرت بوخز وألم فى رقبتك، تحسستها، رأيت سائلاً لزجاً أحمر؛ فارتبت، ضغطت ثانية على الزر، دقيقة واحدة ورأيت الممرضة أمامك تلهث، طمأنتك بأن الدم الخارج من (الدرنقة) التى وضعها الطبيب بعد العملية فاسد وليس نزيفاً، بل رشحاً لا يجب أن ينحبس فى الجرح ويلوثه. وعندما جلستْ على حافة السرير اكتشفت أن عينها مثل عينى «أمنية». مالتْ عليك ومدتْ يدها تحت الوسادة؛ فتماست الشفاه. كان الضوء خافتا والمرضى نياما؛ فوددت لو طالت قبلتها. امسكتْ بخاتمها وأدخلته فى بنصرك، لوحتْ بيدها وهى تتقهقر؛ فرددت عليها بقبلة فى الهواء. ظلت القبلات تتطاير حتى اختفت.

أغمضت عينيك ورأيت بطل الفيلم ينثر قبلاته اللافحة على عنق البطلة ووجنتيها وشفتيها، التى جلست القرفصاء على السرير تقشر له التفاح الأمريكانى، تضع القطعة بين شفتيها، تمطّ شفتيها، بشفتيه يلتقط القطعة ويعتصر شفتيها بنهم، بينما ينحسر قميص نومها الشفاف شيئاً فشيئاً، كاشفاً عن فخذين مرمريتين مشربتين بحمرة نارية؛ فتتلجم الأنفاس وتبظ العيون، تلتهم الجسد الفتىّ البض الذى يتلوى ويتأود فى غنج.

عندئذ ترتفع صيحات المشاهدين وتعلو الصفافير، التى أصبح لها - الآن - طنين عال مدو فى أذنيك، ساقك اليمنى متدلية تجاه الشارع، واليسرى داخل المدرسة، لا تزال عاجزاً عن أن ترفع إحداهما وتطوحها بجوار الأخرى، والناظر يقترب من جهة، والزملاء يقتربون من الجهة المقابلة، وأنت مشبوح على السور، نصفك بالداخل والآخر بالخارج، وتحس أن كلاً منهما يمسك بالساق المواجهة له ويجذبها، تطقطق عظامك وتتمزق ملابسك ويتفسخ لحمك، وينبجس الدم ساخناً وغزيراً، ورأس أبيك ترتطم بالرصيف، فتتطاير عظامها ويطرطش دمه فى كل اتجاه ويزداد التفسخ وتشعر بألم رهيب، والممرضة تطمئنك وتمنحك قبلاتها الرائعة، ومدرس الكيمياء يتهلل وجهه فرحاً، ومدرس الإنجليزى يصفق للناظر يستحثه للإجهاز عليك، والطلبة يدفنون وجوههم فى أكفهم خوفاً ورعبا، وأمك تلطم خديها، وأختك تشهق وتنهنه، و«أمنية» تقف مذهولة، وبطل الفيلم يبكى بحرقة بين يدى والده يستعطفه، وسيارة الإسعاف تدوى بسارينة عالية رهيبة متقطعة تعلن وصولها، وتزداد شهوة الدم لدى الطرفين؛ فيزداد الجذب والتمزق الذى تجاوز الصدر ولم يتبق منك سوى الرأس، يحاول كل طرف أن يمسكها، لكنه يتدحرج على السور ويوشك أن يسقط، ووالد البطل يفتح حافظة نقوده ويدفع الثمن، والدفان يقلب النقود فى ضيق قبل أن يوسدك التراب، يضع صبارة جافة ويرفض أن يرويها، وأمك تتمرمغ فى تراب المدافن، وأختك تشق ملابسها، فيبدو جسدها أسود مثل النيلة، و«أمنية» واقفة خلفها صامتة وحزينة، والممرضة تترغرغ عيناها بالدموع، التى ما لبثت تتساقط غزيرة تروى كل الصبارات الجافة، بينما يقف الناظر والمدرسان هناك يضحكون فى هيستريا وتطرقع أكفهم عالياً، والمقاول يجذب نفساً من الشيشة وينفث الدخان من منخارين فى وجهك ويبصق، بينما نداء زملائك الذين التفوا حولك يخفت تدريجياً، حتى أوشك أن يتلاشى، ويرتفع نباح الكلاب الضالة الشرسة التى تأتيك من كل فج وتبدأ فى النهش..!

عبد العزيز موافى

علِي

« آه من قلّةِ الزادِ وبُعدِ السفرِ ووحشةِ الطريق»

قالت الريحُ: هذا الذى سيجيئُكم فى السحابِ،
شاهراً سيفَ الظمأ
قالتِ الظلمةُ: هذا المضىءُ بغيرِ هدوءٍ،
لم تكنْ تظلُّه سماءٌ، وما من أرضٍ تقلُّه
قالتِ الصحراء: افصحْ عن اسمكِ،
يكنْ هذا لغزَك
فيومىء: الدمُ والغيبةُ للسيفِ،
أنا ظلٌّ، سوى الموتِ لا سيِّدَ لى
فكيف تستطيعُ ريحٌ انْ تبدِّدَ سُحُبى؟

«بين غموضِ المصدرِ ومفاجأةِ الصدفةِ،
كانتِ الصحراءُ تصيرُ لغةً/
سرابُ الخيامِ يختفى،
ربما تتَّضحُ نيران السفر..
وحين يصيرُ الزمنُ انقضاءً،
والمكانُ انفصالاً
أدركُ أن شمسَ نعمتى وراءَ سحابٍ،
فأجيءُ من آخرِ الزمانِ، كى أفتحَ للبصرِ طريقاً..
أنَّى للعينِ أن تكونَ حرةً!!.

.. ذلك الجسدُ عرشٌ ينقصُه التاجُ،
وحين يصيرُ المُلْكُ عند طرفِ ردائى،
أرى كم مِن ملكٍ قتلتْه أُبَّهتُه
فأهتفُ: أيتها المرآةُ غُرِّى غيرى
فإذا بالجسدِ يتذرَّعُ بالغرائزِ :
بابُ النعمةِ ضيقٌ
لكنى أقولُ: هذا ضبابٌ يتلوه صَفْوٌ..
فيدركُ أنَّ الدنيا امرأةٌ غريبةٌ عن لسانى،
أنَّ الموت ليس ضيقاً علَّى
لكنّى ألهثُ خلفَ جسدٍ يهرولُ كى يبلغَ قاتليه

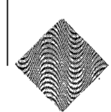
(جسدى ثمرةٌ لا تعطبُ قبل أن تُقْطَفَ
غيلةً).
.. وها أنا أبلغُ ذروةَ الصحراءِ،
فيصيرُ السرابُ سيِّداً بالفطرةِ /
تلهثُ خلفى قطعٌ منَ الليلِ المظلمِ /
يتبَّعُ أولُـــهـــا آخـــرَهـــا

«تلك شهوةُ الموتِ تسبقُ مجيئه»
فأمضى من نارٍ إلى نارٍ
ومن صرخةٍ للقتلِ إلى شكاةٍ للموتِ

أهجسُ: حين ينعمُ السيفُ بالفراغِ،
تذبلُ الأجسادُ كالعشب

.. وها أنا أرتحلُ إلى أبعدَ منْ وَضَحِ النهارِ،
حين أرى سيفَ العطشِ أسخى من السحابِ /
فينهضُ القلبُ حيّاً من أخطائه،
ويردف :
هذا عدلُ الكبرياءِ /
أن تصيرَ كلُّ بقعةٍ (كربلاءَ)،
وكلُّ جبلٍ (رَضْوَى).

إبراهيم داود



محطات

بيت الطلبة

تماما كما تركته
يتوسط ثلاث عمارات جديدة
والمداخل نفسُها لم تتغير
الوقت - فقط - زاد قليلاً
بين محطة القطار وبينه!

مجرى ماء

باستطاعتى الآن
أن أقفز بسهولةٍ
دون أن أرجع للخلف خمسَ خطوات
وأن أصل إلى الجانب الآخر

دون أن تبتّل قدمى
أستطيع هذه المرة
والحذاء فى قدمى!
فلماذا كان العناء إذن؟

الإضـــــــــــاءة

حدث بعد ذلك...
كانوا قد انصرفوا
وتركوا غباراً خفيفاً
وعناوينَ جديدة.

لم يكن غيره فى المكان
يحاول أن يحمل شيئا
يذكّره بهم
ليرمم غرفته
ويصحو إلى ذكريات بعيدة

ولكنها...
لم تكن كافية
تلك المصابيح

عزمي عبد الوهاب

يلتئم الجرح

كُنَّا طيناً منفرداً.. جَرَّبَ فعل الإخصاب.. وحاول أن يَلْتَمَّ بطيئاً.. فَتنَاثرتِ العتمة أبواباً مُوصدةً.. يَحْتَدُّ الوقتُ علينا.. نحتدّعليه.. ونغتصبُ العالم بالأسئلة الحيرانة.. نرتاد الأمكنة الفاسدة.. نصير بهاء الأجزاءإذا اكتملتْ.. نعتاد صباح الخير.. مساء الحزنِ.. ظهيرة «شاى» لم نشربه.. مواعيدِ تؤجلنا .. ونؤجلها.. حتى يأتى حينٌ.. فتقوم قياماتٌ مُنْتَظرة...

قد يُبْعَثُ صحو الصدِّيقينَ من الكلمات المنسوخةِ فوق جدارٍ طينيٍ مُخْتلَسٍ من حلمٍ لم نكمله.. نذهبُ حتى آخر نافذةٍ خلف خلاءٍ مُرّ.. مَرَّ على بحرٍ حُلْوٍ.. ونخيلٍ أثقله الأرقُ الليليُّ.. فحطَّ على الأرض سلاماً.. وسلاما...

هانحن نُحنِّطُ بعض هواء فى رئتينا.. قد تُخْرِجُ برعمةُ الموت جمالاً أصدق من صفعة أمكِ حين شكوت إليها حُباً باغتك.. فهل كُنَّا صعلوكين أجادا الفرح/ الحزن/ حياة الموت/ خروجاً من ذاكرة السائد والمألوف إلى ذاكرة الحلم الواقف فوق رصيف أَحْدَبَ؟!

لابد نُجرِّحُ أفقاً.. نجترئ الحلم.. ونستمهلُ ريحاً تَدْهَسُ زيف علاقات القُرْبى.. ننسج من أخضرنا قُطعاناً لا يفزعها ذئب تقاليد الموروثات.. نكون حداثيين كما نبغى.. ونكون . نكونْ...

سأجرك من كفك للمقهى.. نرسم فوق الكرسىّ حروف «العين».. «الحاء» بلغة لا يفهمها الروّادُ.. نشاغبُ فى الطرقات فتاتين تساءلتا: (كيف يسير مُحِبَّانِ وبينهما صمتٌ مسافاتٍ يذرعها الناس؟!)

سأسبك.. لكنى أعرف قلبى.. ليس يُجيدُ خصامك.. أرجعُ.. آخذكِ إلى غرفتنا.. ونضئ الغرفة بالتذكارات.. بما كان.. وما سيكون..ونزرع فى أصيص الشرفة أسماء الأيام الأولى مُذْ أدرك «آدم» أن امرأة تتخلَّقُ من أضلاعهْ...

ـ هل تذكرُ تاريخ تَعَأرفِ قلبينا فى يوم عادى جداً؟

أذكر كتباً نتبادل فيها بعض رسائلنا/ قُبلتنا الخجلى/ شجر المعرفة الأولى بتضاريس الجسم/ صداقة عينيكِ/ هُبوب الريح الفرحانة من خصرك/ دلتا النهدين المقرورين/ وأذكر. أذكرُ... ...

ـ مُتْعَبةٌ منكَ

ـ وأنا مُتْعَبْ

ـ حَسَنٌ.. فلماذا هذا الجرح يحاولنا.. ونحاوله

ننسى أنَّا طينٌ منفردٌ.. حاول أن يَلْتَمَّ فداسته أحذية المارة..

والحلم الواقف.. ورقياً كان.. تَفَتَّتَ فى قبضتنا...؟!

ـ قلنا ننتظر قياماتٍ تبعث صحو الصِّدِّيقينَ..

وحلماً لم نكمله.. محاولة: قد يلتئم الجرح.. فنضحكُ.. نضحكْ..

متابعات

نص المشروع الخاص بتكوين (اتحاد المثقفين) للدفاع عن حرية الفكر والتعبير

ظلت فكرة « اتحاد المثقفين » تخامر المبدعين والكتاب فى مواجهة الظروف الكابية المعادية للإبداع والثقافة، حتى وجدت قوتها الدافعة من حادث محاولة اغتيال « «نجيب محفوظ»؛ وقد قدم الأستاذ الدكتور « صلاح فضل» مشروع الصياغة المبدئية المقترحة لهذا الاتحاد، ونوقش هذا المشروع فى اجتماع حضره كبار المثقفين والكتاب يوم الأربعاء (التاسع من نوفمبر الماضى) ونحن إذ ننشر هنا النص الكامل للمشروع، فإنما نطمح إلى توسيع دائرة الحوار حوله، أملين ألا يتعثر تنفيذ المشروع أمام إجراءات التطبيق ومعيقاته العامة والخاصة، فى وقت أصبح الخطر فيه لا يتهدد المثقفين وحدهم، بل الثقافة ذاتها.

التحرير

نص المشروع

يتأسس اتحاد المثقفين للدفاع عن حرية الفكر والتعبير من أعضاء متطوعين من مصر مبدئيا، مستشرفاً شموله فى المستقبل للعالم العربى للقيام بمسئوليته الأساسية فى مقاومة الإرهاب ونصرة حرية الفكر والتعبير، على المستويات الإعلامية والفكرية والقانونية .

- للاتحاد شخصيته المعنوية المستقلة عن الحكومات والمؤسسات الرسمية، والمختلفة عن التنظيمات النقابية، ومركزه الرئيسى فى القاهرة، وله مراسلون فى مختلف العواصم العربية، ويمارس أنشطته بالتنسيق مع اتحادات الكتاب العربية وجمعيات حقوق الإنسان ولجان الحريات بالنقابات وغيرها من الهيئات التى تلتقى معه فى أهدافه الأساسية .

- تتمثل أهداف الاتحاد فى المقاومة السلمية والفكرية لجميع صنوف الإرهاب، والعمل على الدفاع بكل السبل المشروعة عن حرية الفكر والتعبير اللغوى والفنى، على أساس أن حق المبدع والمثقف فى أداء عمله والتعبير عن منظوره يكتسب أولوية قصوى على أية مقتضيات أخرى .

- لا يتبنى الاتحاد منظومة فكرية خاصة، ولا يصدر عن أيديولوجية أو يتعصب لأى مذهب فكرى، كما لا يمارس أنشطة سياسية أو حزبية . بل يتركز اهتمامه على المقاومة الفكرية للإرهاب المادى والمعنوى والدفاع المنظم عن حرية الجميع فى التعبير عن أفكارهم واتجاهاتهم، شريطة ألا تتضمن صراحة الدعوة لمصادرة أو تحريم أو تجريم الرأى الآخر والحد من حريته المشروعة.

- يقاوم الاتحاد كل مظاهر العنف والقسر والتعصب، ويقف فى وجه صنوف القمع ومصادرة الرأى باسم أية سلطة سواء كانت سياسية أو دينية أو اجتماعية، إذ يرى أن الحوار الحر والتفاعل الفكرى الناضج جوهريان لترسيخ الديموقراطية الثقافية.

- يمارس الاتحاد أنشطته على مستويات متعددة، تتركز فى مجموعة من الإجراءات من أهمها:-

١ - تنظيم النشاط الثقافى المتواصل لكشف آليات الإرهاب ودواعيه وفضح دعاته ومنظريه، وتأسيس الوعى على المستوى الجماهيرى بضرورة نبذ التعصب وقبول تعددية الفكر وإشاعة الحس النقدى فى المجتمع.

٢ - إصدار نشرة دورية مرخصة، تتضمن متابعة يقظة إخبارية تحليلية لما تتحقق من صحته من حالات القمع والمصادرة والرقابة لجميع المنتجات الثقافية والإبداعية فى الأقطار العربية.

٣ - حث أعضاء الاتحاد من الكتاب والمثقفين على أداء مسئوليتهم فى الدفاع الفكرى بالمقالات والأحاديث الإعلامية عبر وسائل الاتصال السمعية والبصرية عن حقوق هؤلاء المؤلفين المضطهدين فى التمتع بحرية التعبير التى تكفلها لهم كل المواثيق الدستورية والدولية.

٤ - حث أعضاء الاتحاد من رجال القانون لاتخاذ المبادرات فى رفع القضايا وتقديم التظلمات من أجهزة الرقابة والمصادرة، واتخاذ جميع الإجراءات الكفيلة بحماية حرية التعبير.

٥ - الاتصال بالمؤسسات والمنظمات المحلية والدولية لدعم الدعوة وتنسيق الجهود لاحترام الحريات التعبيرية، ومقاومة القوانين المضادة لها، لتأصيل وعى اجتماعى ورأى عام يقف بقوة ضد أى انتهاك لها. ومراجعة البرامج الإعلامية

والتعليمية والثقافية لضمان تكيفها مع مبادىء العقلانية والحرية واتساقها مع تيار التنوير الحضارى الذى يساند مسيرتنا التاريخية المتقدمة.

ـ باب العضوية مفتوح للراغبين فى المشاركة فى الاتحاد(١) ويشمل نوعين:

أ ـ عضوية عاملة تقتضى الإسهام العملى النشط فى جميع أعمال الاتحاد ودفع اشتراكه السنوى والترشيح لمكتبه التنفيذى المركزى فى القاهرة.

ب ـ عضوية معاونة، ويمكن أن تكون بالمراسلة، وتتضمن الإسهام فى تمويل أنشطة الاتحاد وتزويده بالبيانات الضرورية لحالات القمع والمصادرة.

ـ تتكون الجمعية التأسيسية للاتحاد من الأعضاء العاملين طبقا للنظام المعمول به فى جمهورية مصر العربية، وتختار الجمعية مكتبا تنفيذيا حسب اللوائح المعتمدة.

ـ يسعى الاتحاد لعقد تعاون وثيق مع اتحادات العاملين فى الحقول الإعلامية والإنتاج الفنى واتحادات الكتاب والأدباء المحلية والعربية، واتحادات المحامين وجمعيات حقوق الإنسان، وكل الهيئات التى تعمل فى الأنشطة الفنية والثقافية؛ لكنه يحافظ على شخصيته المعنوية المستقلة فى موازاة تلك الهيئات ويقبل أعضاءها بصفتهم الشخصية، كما يحتفظ لنفسه بشطب عضوية من يتضح مخالفته للنظام الأساسى للاتحاد بقرار من المؤتمر السنوى.

ـ يعتمد تمويل الاتحاد على مصدرين أساسيين هما اشتراكات الأعضاء السنوية والتبرعات غير المشروطة من المؤسسات والأفراد، حيث تودع فى حساب بالبنك يتبع فى آليات التصرف فيه النظم المعمول بها فى الجمعيات الأهلية.

ـ يعتبر هذا الاجتماع المؤتمر التأسيسى للاتحاد، ويقوم بتفويض أحد المشاركين فيه لاتخاذ الإجراءات القانونية لإشهاره طبقا للنظم المعمول بها، كما يقترح مكان محدد كمقر مؤقت له، وتتم دعوة الذين يصدقون على هذه الوثيقة لإجراء انتخابات المكتب التنفيذى فى موعد لاحق.

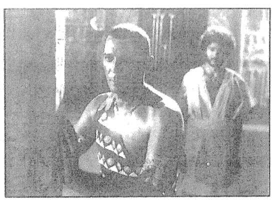
صلاح فضل

(١) ويشترط فى العضو أن يعلن التزامه بمبادئ الميثاق العالمى لحقوق الإنسان وإيمانه بضرورة العمل لتدعيم الحريات دون قيود

إنما «رام» بشر مثلنا

ليس كل نجار «نوحا»! ولا كل من قاوم الغواية «يوسف». هذا هو ما يشهد به البناء السينمائى «لمهاجر» **يوسف شاهين**، الذى يجعل المشاهد يحشد مداركه ليكشف مستوياته المتعددة الطبقات؛ ولكلٍّ طبقته التى يصعد إليها على قدر بصيرته.

فى البداية تهل الموسيقى لتردد أصداءها الجبال الشامخة، مطوقة بانوراما الصحراء الرهيبة مظهرةً الإنسان مجرد نقطة فى بحر الكون الأعظم؛ فتخشع النفوس وتجفل الأفئدة.



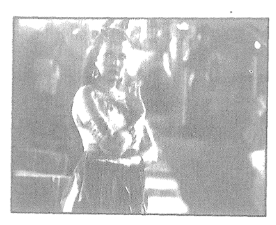
«رام» خالد النبوى «أمبهار» محمود حميدة فى فيلم المهاجر

يشب «رام» صافيا كما السماء، بريئا كما العشب، صلبا كما الجبل، يحقد عليه إخوته لأبيه، لتفضيله عليهم، ويذيقونه لهيب السياط حين غافله الذئب فى المرعى.

تهبه الصحراء اللانهائية سكينة النفس، فتصفو روحه للتأمل حتى يستشعر حركة الكون، فينذر أهله بالعاصفة الآتية، .. تتسرب الهواجس إلى قلوب إخوته وتلعب بعقولهم الشكوك. هل كشف المقدر خبيئته لرام؟ وهل سلك سبيل الغيب! تعشعش الخرافة فى النفوس، فتسودُّ القلوب وتنقلب السحن. تطبق زوجة أخيه على رقبته بالتهم، هو ـ دون سواه ـ من أنبت الشوك فى رحمها، فلا تحبل بغير الإناث.

وبدءاً من الجدب، جدب الصحراء والأرحام وسعيا إلى الخصب والنماء، يدور «رام»، «المهاجر» فى «سكة» **يوسف شاهين** وبقدر ما وهب «رام من نقاء البداوة وصلابتها بقدر ما تمكن فى الوقت ذاته - من الحداثة، يكشف بحدسه الفطرى أن التعلم هو سبيله وسلاحه. يجعل وجهته «جامعة الزراعة» مصر - دون غيرها - حتى لو دخلها فى رداء العبيد. و«رام» ليس عبدا كما العبيد. إنه يعبر بوابة مصر ممسكا بزمام الثقافة. دليله معرفتان، معرفة القراءة ومعرفة الطريق.

ويكتسى «رام» بسمات البطل القدرى، مقدر له أن يصل للمنتهى، ولكن لا يسير معصوب العينين كما **أوديب يوريبيدس**. فهو يملك ثقافة تعتقه من العبودية وإرادة تلوى أعناق الأقدار. ولرام طبيعة البشر، يروضها ليقاوم الغواية فيمتنع أن يصير محظيا للفاتنة رئيسة كهنة آمون. إخلاصا لزوجها وإصرارا على الطريق.



«سيهميت» الفنانة يسرا فيلم المهاجر

يعاصر «رام» أحداث الصراع بين أتباع ديانة **آمون** إله الشمس وأتباع الديانة الجديده **آتون**، أشعه الشمس. ويقدم **شاهين** تفسيرا محدثا للصراع بين عبدة الشمس وعبدة أشعتها. يفرغه من بعده العقائدى ويكشف عن جذور اجتماعية للصراع. لقد حاصر كهنة آمون، الشعب فى سجن بلا أسوار، رفيقهم الفقر والجهل، الظلم والتسلط. حصروا حياتهم فى التحضير للموت وحضارتهم فى التحضير للبعث. بينما انحدر حال الأحياء وساءت أحوال الرى فبارت الأرض وسادت المجاعة. برعوا فى التحنيط، تكتموا أسراره واحتكروا طقوسه وجعلوا مفاتيح الخلود فى جيوبهم، يغلقونه عمن لا يقدر على الدفع. ولذا انساق الشعب إلى الديانة الجديدة.

يحمى «رام» الشوار العزل من بطش رجال السلطة ويعطف على البسطاء. يبطل دعوى كهنة **آمون** فى جدوى التحنيط للخلود. يواسى «رام» «هاتى» فى أحزانها لوفاة أمها ومصيبتها فى قلة حيلتها أمام تكاليف التحنيط الباهظة. فالجسم مآله الفناء أما الروح فلها الخلود.

وخلال الفليم يكشف **يوسف شاهين** عن مظاهر خفية للجمال فى بلادنا - قل من عرفها - مثل جبال سيناء الشامخة وشلالات وادى الريان وغيرها التى أبدع تصويرها خلال كاميرا الفنان **رمسيس مرزوق**، ولكن من أكثر المشاهد تأثيرا وجمالا فى الوقت نفسه مشهد الجب حيث يحتجز أتباع **آتون**، يمدون أيديهم استجداء للماء والطعام خلف قضبان من أغصان

الأشجار المتشابكة. وقد تمكن الفنان رمسيس مرزوق باقتدار من ان يوظف العتمة والظلال لتصوير بؤس المعتقلين والإيحاء بالرطوبة، حتى يكاد المتفرج أن يشم رائحة العطن، ويتضاعف التأثير الدرامى بالتناقض مع رئيسة كهنة آمون بقوامها الفارغ وهيئتها الفخمة.

والفيلم حياة كامله ثرية بالشخصيات والمجاميع والتفاصيل. يبدو «رام» كما غالبية الشخصيات - باستثناء القائد اميهار - ، شخصية بسيطة شفافة تكشف عن أشواقها وأحزانها. وقد قدر لكبيرة كهنة آمون الفاتنة الا تخصب فزوجها قائد الجيش عاجز اما «رام» الذى تجن به وتسعى إلى غوايته، فيقاوم رغبته فيها وكأنه قد حكم على رمز ديانة آمون أن تصير محنطة، وهى على قيد الحياة. أما «هاتى» فواحدة من البسطاء، لديها من القوة والإقدام. ما يمكنها من اقتحام حياة «رام» وجعل زواجه منها أمرا واقعا، فتشاطره الجهاد والمصير.

وإذا كان «رام» يمثل نقطة متحركة على أرضية الأحداث بدءا من خروجه من الصحراء عبورا بمصر إلى الأرض الجديدة، ثم رجوعه إلى قبيلته ليستقر فى وطنه، فإن قائد الجيش يقف كالطابية، ليمثل نقطة الثبات فى الفيلم، وقد جسد الفنان محمود حميدة الشخصية باقتدار، فبدت رغم تناقضاتها، غاية فى القوة والنبل. فهو على الرغم من عجزه الجنسى، لم يتسرب إلى تكوينه النفس أدنى خلل. وهنا تكتسب الشخصية خصوصيتها وفرديتها. فهو دائما مرفوع الرأس، تملؤه الثقة، وتنطوى ابتسامته على شيء من السخرية وكأنه بحنكته قد فهم أصول اللعبة. يستمد قوته من مرونة منطقه. فهو يمتنع عن حماية كبير كهنة آمون من غضبة الشعب بمنطق أن مهمته - باعتباره قائداً - هى حماية الحدود، ثم يعود ليتدخل فى الأحداث ويضرب الحركة الشعبية، قناعة منه بحمايتها من بطش كهنة آمون ذوى السلطة والنفوذ ولا يتورط رام فى أحداث التمرد ولا يغرق فيها، لقد وهب لرسالة محددة، وهب للمعرفة، وكتب على نفسه أن يكمل مسيرته.

وبينما يموج المجتمع بالمخاض، يكون الخروج الكبير لرام وجماعته إلى الأرض الجديدة، وهناك يكون الجهاد الحقيقى. وبين السعى والفشل، والإحباط والأمل تحبل الأرض الجدباء وتجود بالحياة. وبينما يهج أخوة «رام» من القحط وتسقط رموز آمون تحت أقدام الجماعة، يرجع «رام» وعياله إلى وطنه، مزوداً بالعلم ومسلحا بالمعرفة، ليخصب العقول والنفوس والأرض.

ويبقى فيلم «المهاجر» ليوسف شاهين توأما لفيلم «الناصر صلاح لدين»، فكلاهما من (جداريات) السينما العربية

فريال كامل

«مهاجر» يوسف شاهين.. وسر الحملة المباغتة

تعرض فيلم يوسف شاهين الجديد (المهاجر) لهجوم مفاجئ فى عدة صحف ومجلات، بعد بضعة أسابيع من استقبال طيب إلى درجة الاحتفاء بالفيلم من قبل الجمهور والنقاد والمثقفين المحبين للفن السينمائى على السواء، وقد عبرت عن هذا الاحتفاء كتابات نقدية رصينة وتعليقات جادة، وإن لم يخل بعضها فى إطار تقويم عام يقر بقيمة التجربة وجرأتها، من انتقادات أو ملاحظات



يسرا وخالد النبوى فى فيلم المهاجر ليوسف شاهين

سلبية. وبغض النظر عن الرأى فيها، فإن هذا كله منطقى ومفهوم وصحى، بل إن تنوع الآراء والحوار الجاد المتجرد حول عمل فنى مهم هو ما يليق به حقاً

أما الهجوم المفاجئ فقد بدأ وكأنه نوع من القراءة المشوشة للفيلم، ثم تحول التشويش إلى تشويه، وتحول السخط على الفيلم إلى سخرية من **يوسف شاهين** نفسه، وتحول التهكم على **يوسف شاهين** باعتباره «خواجة»، إلى ذلك الاتهام المريح «بالتكفير» أو ذاك الذى لا يقل فداحة «بالتخوين»، وقد قال له أحدهم فى النهاية: «إن لم تكن تعجبك مصر فاذهب إلى باريس.. أو هيا، لتشد رحالك إلى إسرائيل»!

وقد انطلقت الحملة حيناً باسم الدفاع عن الدين والمقدسات، وحيناً باسم الدفاع عن مصر الفرعونية والتاريخ، بل إن هناك من حاول أن يضفى طابعاً «تطبيعياً» أو «صهيونياً» على الفيلم! والعجيب اللافت هو أن الحملة - باستثناء حالات قليلة ممن شاركوا فى ظلها - جاءت بأقلام لا نعرف عنها أنها تضينها مثل هذه القضايا، ولانعرف أن حساسيتها لها فعالية إلى هذه الدرجة، بحيث يحق لهؤلاء أن يصبوا على الفيلم كل هذه اللعنات ويناصبوا صاحبه كل هذا العداء!

بل ان المؤرقين حقاً وصدقاً بهذه القضايا هم الذين جاء تقويمهم العام للفيلم إيجابياً للغاية.. برغم أية ملاحظات أو تحفظات ثانوية قد تندرج تحته.

ومن الاستثناءات القليلة التى أشرنا إليها، ما كتبه جلال أمين فى جريدة «العربى»، فهو لفرط انشغاله الصادق بقضية الصراع مع الصهاينة لم يستطع أن يرى الفيلم بصفاء، ففسره تفسيراً رمزياً بسيطاً إلى حد الخلل، فالبطل عنده (سواء كان «يوسف» النبى أو «رام» المستلهم منه) هو بحسب تعبيره: (الأجنبى، ابن اسرائيل)، وهو عنده يرمز إلى (إسرائيل)، والسيدة («سيميت» المستلهمة من شخصية امرأة العزيز) هى (عنده رمز لمصر»!!. والطريف أن تلك السيدة قد وصفت فى الفيلم أكثر من مرة بأنها «أجنبية». وبناء على تفسيرات من هذا النوع، بنى جلال أمين قراءته كلها، وكان لابد ترتيباً على مثل هذا «الترميز»، من أن يرفض العمل كله بالطبع. وفى الحقيقة، فإن يوسف شاهين أو أى فنان آخر فى العالم من طرازه أو بنضوجه الفنى - وبعد كل هذه الرحلة من العمر والعمل - لا يمكن أن يفكر ويبدع بهذه الطريقة البدائية المبسطة، فيقسم نماذجه إلى رموز مباشرة يجسد من خلالها أفكاره.

أما الكثيرون من المثيرين للعاصفة، فتتعذر مناقشتهم ويصعب اكتشاف أغراضهم الحقيقية. لقد بدأت الحملة بغتة بصورة تدعو للاستغراب! خاصة بعد أن تم تصعيدها، وهى حملة ليست فى الأغلب مقطوعة الصلة بأخرى ضارية انطلقت - أو أطلقت - عليه بعد فيلمه القصير الشهير: (القاهرة منورة بأهلها)، الذى لم ينزعج منه الكثيرون - فيما أرجح - إلا، لأن الرجل حمل الكاميرا وراح يصور فى جزء مهم منه، للتاريخ والحقيقة والمستقبل؛ طلبة الجامعات المصرية وهم يزحفون فى مظاهرات غاضبة، تحتج على معاونة الدور الأمريكى فى الخليج .

وقد تبقى بين الملاحظات التى بالإمكان رصدها بسرعة فى شأن بعض ما أثير حول (المهاجر)، الملاحظة التالية بوجه خاص: ما علاقة هذه العصابات الصهيونية بأنبياء الله الذين يحبهم ونحبهم، من إبراهيم خليل الرحمن مروراً بحفيده يوسف الصديق إلى موسى كليم الله؟! أجل.. ما علاقة هذه العصابات التى أنشأت «إسرائيل» والحركة العنصرية الصهيونية، بهؤلاء الأنبياء الكرام الأعزاء على المؤمنين جميعا؟! إن الصهيونية حركة سياسية استعمارية بكل معنى الكلمة ولكنها تتستر بالدين، بل وبالأساطير، كى تتمكن من تحقيق أهدافها. ونحن بمواقفنا هذه نحقق لها بالضبط كل ما تود، ونؤكد ما تدعى كذباً وزيفاً وبهتاناً!

محمد بدر الدين

إدوارد ألبى..
كما قدمته فرقة ريبورترى

قدمت فرقة الريبــورتــرى Reportary المسرحية الأمريكية - فى أول جولتها بالمنطقة العربية التى بدأتها بمصر - عرضا لأهم كتاب المسرح الأمريكى المعاصر: **إدوارد أولبى**، وفى دار الأوبرا المصـرية التقى الجمهور بالفرقة المكونة من خمس نساء وثلاثة رجال بما فيهم مخرج العرض - **جون كريتز**.

مسرحية ثلاث نساء طويلات **لإدوارد أولبى** الكاتب الحاصل على جائزة بوليتزر ثلاث مرات الأولى عام ٦٧ عن مسرحية (لوحة بحرية) والثانية عن مسرحية (توازن دقيق) عام ٧٥، وبعد غياب قارب الربع قرن عاد ليخطف الأضواء عن مسرحيته الأخيرة (ثلاث نساء طويلات) التى حصل بها أيضاً على جائزة بوليترز هذا العام. يتميز العرض بعمق الرؤية والتكنيك المتفرد ذى البناء الحلزونى الذى يدور فى فلك لغة مشوبة بالسخرية.

والمسرحية مكونة من فصلين، وتدور حول ثلاث سيدات متقاربات فى الشكل والسلوك، مختلفات فى السن، يجمعهن ديالوج درامى متطور تطوراً خادعاً، ففى الفصل الأول نلتقى بامرأة فى التسعين تعانى من تحطم حياتها وبرفقتها ممرضة ومحام، ثم فى الفصل الثانى نرى النساء الثلاث ذوات المراحل السنية المختلفة والحالات النفسية المتفاوته يجلسن فى مقاعدهن وخلفهن دمية أوجثة هى محور الحوار الذى يعبر عن الحياة التى عاشتها هذه المرأة فى رحلة مع الثراء والفراغ النفسى والإحباطات التى صادفتها.

رؤية ساخرة للحياة فى ظل مجتمع متناقض يبعث على التمرد بينما جذوره الإنسانية هشة ولا وجود لها، وربما كانت لغة **أولبى** المسرحية وطاقتها المتفجرة هى بطل العرض بلا منازع، لكونها لغة حميمة خالية من الاستعراض

مشهد من العرض المسرحي الكوميدي الأميريكي



١ ـ فرقة الريبوراتري الأميريكيه

اللفظى، وقريبة من الشاعرية ولها إيقاعاتها الخاصة.

ورغم الثراء الفنى والتقنى، إلا أن حرفية المخرج لم تتجلَّ سوى فى الخلفية التى تألفت منها الموسيقى الكلاسيكية، وساعد تنوع الإيقاع على إخفاء جو من التآلف مع واقع هذه المرأة الجثة، وحياتها التى تجرى كما كانت عليه بكامل صخبها وعنفها، ولكن بشىء من السخرية. خاصة أن **أولبى** لم يطلق على نسائه أسماء، وظللن هكذا: السيدة A وB و C ومعهن جثة هامدة لكنها تشير إلى عبث الواقع.

وفى قصر ثقافة الأنفوشى بالإسكندرية قدمت الفرقة عرضها الثانى وهو عباره عن مشاهد قصيرة تمثل تاريخ المسرح الكوميدى فى أمريكا ومعظم المشاهد لكتاب معروفين مثل **مارك توين وأرثر ميلر وتنسى وليامز وإدوارد أولبى** أيضاً، وتدور المشاهد كلها حول محور واحد هو الحب والزواج وعلاقة الرجل والمرأة فى المجتمع الأمريكى. وقد تحولت إلى علاقة خالية من الانسجام والتآلف وهذه إحدى القضايا الحيوية التى تؤرق الباحثين والمهمومين بالمجتمع الذى تعانى فيه الحياة الأسرية من التفكك الظاهرى.

المشاهد المعروضة تعتبر من صلب مسرحيات الخمسينيات والستينيات ذات الواقعية السافرة وأهم عناصرها وضوحاً هو اللغة التى جاءت فى شكل وعظ فى وإرشاد أكثر منها مكاشفة أو استبصارا وكأنها كتبت بمهارات غير متقنه، فظلت بشوائبها.

إن المشاهد العشرين التى شاهدها الجمهور، تبلور تاريخ المسرح الكوميدى المعاصر وتبدو رحلة لم تطرح خصوصية ما إلا فى قدرات الممثل على السخرية وكشف المتناقضات، مستعيناً بالقناع والحركة وقد قام المركز الثقافى الأمريكى بدور ملحوظ فى هذا العرض الكوميدى الجاد، الذى يحترم عقول الجماهير فلا يهبط إلى الإسفاف تحت ستار الكوميديا، كما نرى فى أغلب مسارحنا!

خالد حجازى

حوار: مجدى فرج

شكسبير وبروكوفييف يلتقيان بدار الأوبرا

حوار حول باليه «روميو وجولييت» لفرقة باليه الأوبرا الملكية البلجيكية

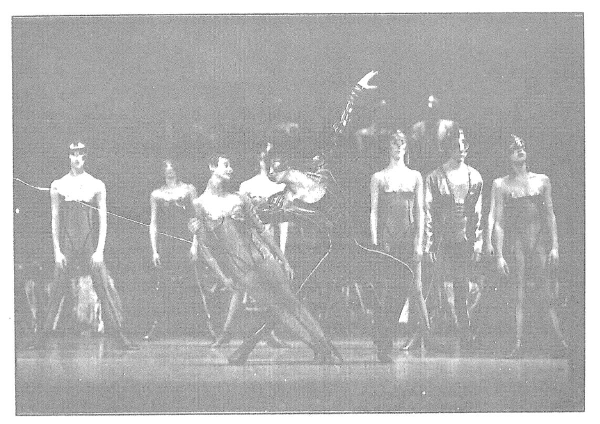
زارت القاهرة منذ بضعة شهور فرقة باليه (الأوبرا الملكية البلجيكية)، وقدمت عرضها الناجح المتميز المأخوذ عن رائعة **شكسبير**: (روميو وجولييت) علي خشبة المسرح الكبير بدار الأوبرا المصرية، وحول هذا العرض بصفة خاصة، والقضايا التى يثيرها فن الباليه عن العلاقة بين النص الأدبى والإخراج وتصميم الرقصات بصفة عامة، دار هذا الحوار مع مخرج العرض البلجيكى ومصممه الفنان: «**جاك دومبرسكى**» ثم مع الفنانة «**باسكال لوجراند**» الراقصة الأولى فى هذا العرض، الذى وضع موسيقاه المؤلف الروسي الشهير «**سيرجى بروكوفييف** Sergei Prokofiev» - (١٨٩١ - ١٩٥٣).

●

أولاً: المخرج ومصمم الباليه جاك دومبروسكى

س : هل يختلف البناء الفنى لباليه روميو وجولييت عن البناء المسرحى الذى صاغه شكسبير؟

ج : ليس هناك أى اختلاف فنى بين الباليه الذى أقدمه والنص الشيكسبيرى «روميو وجوليت»، فأنا أتتبع هذا النص ولا أحيد عنه فهو الأساس الفكرى والتكنيكى الذى أبنى عليه عالمى الفنى وإنجازى الفكرى معاً.



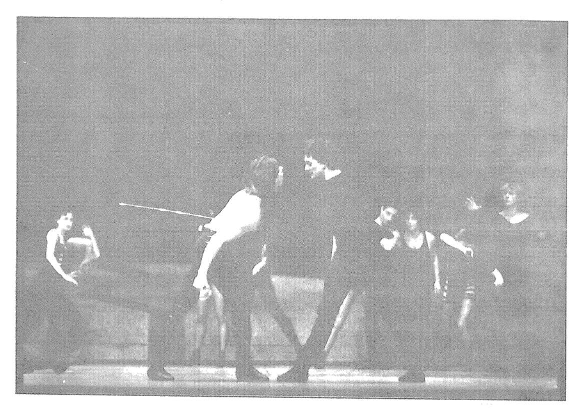
قرأت هذا النص المسرحي عدة مرات، وأدركت أن هناك قدرا من العنف بين الشباب، وهو ما يمكن أن يكون إسقاطا معاصرا على شباب اليوم.

قد يكون هناك بعض التباين في تفسير الشخصيات وتكوينها الدرامي، لكن ليس هناك خلاف بيني وبين شكسبير في الجوهر الدرامي ذاته.

س : ما هي عناصر الاختلاف بين جماليات البناء الدرامي لباليه روميو وجولييت كما صاغها بروكوفييف وسياقها الفكري الإبداعي عند شيكسبير؟

جـ : لقد تتبعت الحدوتة الشيكسبيرية ولكني لم اتتبع تقسيم **بروكوفييف** للموسيقى.

هذا، مع العلم بأن **بروكوفييف** قد أضفى على هذا العمل من وحي مشاعره وفقا لما شعر به بعد أن قرأ النص الشيكسبيري وانفعل به.



وهذا العمل عند **بروكوفييف** مقسم الى ٥٢ جزءاً صغيراً منفصلاً يمكن تقديم كل جزء منه على حدة، وقد جاءت بعض مقطوعات **بروكوفييف** حيوية وعنيفة، وبعضها الآخر أقل حيوية وبعضها الثالث رومانسيا وفقاً لإحساساته.

وعموما فإنى أتتبع الحدث الدرامى منسوبا إلى شيكسبير أكثر منه منسوبا إلى **بروكوفييف**.

س : كيف تستطيع إعادة بناء خطوط الصراع الدرامى بجمالياتها الإبداعية من عالم شيكسبير إلى عالم الباليه؟

جـ : إن صياغة هذا العمل في عالم الباليه أمر ليس صعبا، خاصة مع وجود الموضوعات الآتية: (الحب - الموت - الصراع).

ولما كان الرقص هو أبسط وسيلة لترجمة الحب والموت وما يتصل بهما من الموضوعات، كان هذا الأمر سهلا. لقد كان العمل قابلا للتعبير عنه بالحركة خاصة التعبير عن الشباب بحيويته المتدفقة التى تخدمها حركة

الباليه. كما أن العمل الذى قدمته لا يتحدد بزمن أو مكان، وهو ما يتضح فى الديكور والملابس والحركة كذلك.

خلاصة القول انى حاولت أن أجعل الراقصين الشباب يعبرون عن الحيوية والنشاط في عالم منفتح وغير محدد.

س : المكان الدرامى، هل هو مساحة فى الدراما؟ أم أن الدراما فعل (حدث) فى المكان؟ أو بمعنى آخر: ما هى العلاقة الجدلية بين المكان والدراما؟

جـ : لا ترتبط الدراما ارتباطا كليا بالمكان، ويمكن تنفيذها فى أى مكان ولكنى أصر على أن المكان فى روميو وجولييت ليس محددا حتى أمنح الراقصين حرية أوسع، والمشاهد خيالا أشمل، فالديكور بسيط والإضاءة توحى بالأبدية، وليس هناك أى ارتباط بما يحيط بالراقص أو الراقصة،

وبهذا، فالدراما لا ترتبط بالمكان. إن الباليه باعتباره فناً يساوى الرقص، والرقص يساوى المكان، وأقصد بذلك حرية المكان، أى المساحة المادية التى يعمل فيها الراقص أو الراقصة .

س : طموحك إلى تطويع روميو وجولييت الشيكسبيرية لكى تنسحب على البرجوازية الأوروبية المتوسطة الآن، هل يعنى تفسيرا طبقيا للتاريخ أم للفن؟ أم أنه إعادة بناء الزمن الإليزابيثى من جديد؟

جـ : من الممكن لروميو وجولييت أن تكون قصة سياسية أو اجتماعية، كما يمكن أن تكون عملا فنيا مميزا فى حد ذاته فإذا نظرنا إليها بمنظور سياسى، فهى تصور طبقة البرجوازية وما تحمله من معانى الشباب والصراع والرفاهية والفروق الطبقية واختلاف المستويات. أما من الناحية الاجتماعية وجانبها التعليمى فسوف نجد أن المفاهيم والتعاليم كانت محصورة في الاعتزاز بالنسب والشرف والضيافة وخصائص الحياة النبيلة.

لقد أصبح هذا العمل ذا خاصية عالمية بفضل موضوعه الذى يدور حول الحب المعقد، ويمكن أيضا أن نستشف من صراع الحب فى هذا العمل فكرة الأحزاب على اختلاف المفاهيم أو المبادئ أو المعتقدات.إن هذا العمل يحتوى على حبكة درامية محكمة البناء بسبب تصويره الجيد للعلاقة بين الحب والموت. وهذا ما يميزه فنياً. وليس من الضرورى إذن وضع هذا العمل فى حقبة تاريخية محددة.خاصة انى قدمته دون الارتباط بأى عصر محدد.

إنها قصة كل عصر بل هى قصة كل العصور

●

الفنانة باسكال لوجراند

س: ما هى مساحة الإبداع فى كل من عالم شيكسبير وعالم بروكو فييف من وجهة نظرك بوصفك راقصة باليه؟

جـ: دعنى أقرر هنا أولا أنه من الصعب التحدث عن عالم بروكوفييف لأنه زاخر بالكثير من المشاعر الإنسانية، ومن السهل جدا على أن أتجاوب مع هذا

العالم، على وجه التحديد فى النهاية حيث يصبح من السهل جدا على أن أحس فى الحزن والمأساة تعبيرا صادقا عن نفسى وكنت احتاج إلى شخصية حتى أقوم بأدائها، فكانت جوليت الشيكسبيرية، وهنا كان على أن أقف من عالم **شيكسبير** موقف العقل والفحص الدرامى، وبالمزيد من العمل ادركت أن جوليت جيدة جدا فى هذا السياق، لقد منحنى **بروكوفييف** عالم الإحساس والحركة، ومنحنى **شكسبير** مساحة رحبة من المشاعر الإنسانية من خلال شخصياته الدرامية، فشخصية جولييت تنطوى على قدر طيب من التطور الدرامى المبدع بداية بالفصل الأول حتى النهاية، حيث تلعب مع عرائسها فى البداية، وفجأة تدخل مباشرة إلى حياة العنف والصدام مع العالم.ليست هناك خطوط قاطعة فاصلة بين عالمى جولييت بقدر ما هناك اتصال، فضلا عن قدرتها على اتخاذ قرارات منفردة حتى ضد والدها.

وهذا التزاوج الخلاق بين عالمى **بروكوفييف** **وشيكسبير** هو الذى أعطانى القدرة على الإبداع كراقصة باليه.

س: الحركة فى الباليه الكلاسيكى، هل هى تعبير كافٍ عن عالم شيكسبير وبروكوفييف معا.

جـ: إنتاجنا لروميو وجولييت هو إنتاج نيو كلاسيكى، وهو ما يسمح لى بإضافة الكثير من مشاعرى وأحاسيسى فى التعبير الحركى، أما تكنيك الباليه الكلاسيكى فهو تكنيك صارم ليس فيه أى تطور، فما نراه منذ عشرات الأعوام هو ما نراه اليوم، أما الباليه النيوكلاسيكى ففيه مساحات من الجديد والتجديد، بل إن شرطه الأساسى هو التجديد...

وإذا تكرر باليه بنفس المقاييس الفنية فقد قيمته، فى الباليه النيو كلاسيكى أملك أن أعبر عن ذاتى ومشاعرى الإنسانية، أما الباليه الكلاسيكى فيغلب عليه التكنيك الصارم العقلانى.

س: يعد الباليه الكلاسيكى أصفى وأنقى تكنيك درامى، ما هى إمكانية إضافة الإحساس والعاطفة الدافئة إلى هذا الشكل؟

جـ: راقص الباليه الكلاسيكى المبدع هو الوحيد الذى يستطيع أن يضيف إلى التكنيك مشاعره وعواطفه الإنسانية الدافئة وهى حالة نادرة على أية حال. نحن نتعلم فى مدارس الباليه التكنيك بشكله المجرد ثم تأتى مراحل من التطور بفعل القراءة والثقافة العامة والخبرة فى الواقع المعيش لتضيف للراقص بعض المضمون إلى هذا التكنيك الشكلى الذى تعلمه وفى النهاية يصبح قادرا على إضافة بعض من نفسه وعاطفته ومشاعره وأحاسيسه.

ولكن يجب أن أقرر هنا أن الأساتذة هم المفتاح السحرى فى تطوير عالمى الفنى والإبداعى، سواء فى الوصول إلى أكمل مستويات التكنيك الفنى للباليه، أو فى تطعيم ذلك بالثقافة الرفيعة والمشاعر الإنسانية.

س: هل هناك مساحات من الإبداع الخالص فى عالم الباليه الكلاسيكى؟ ما هى؟ وكيف يتم هذا الإبداع داخل هذه المساحات؟

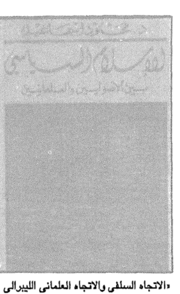
جـ: فن الموسيقى هو الذى يساعدنا فى وضع أنفسنا داخل مناطق الإبداع، وطريقة العزف كذلك هى التى تحدد لنا طبيعة الإبداع ومساحته داخل «فورم» الباليه.ونحن كراقصين وراقصات للباليه، نؤدى كل تدريباتنا بالموسيقى؛ واعتمادا على «موهبة» الراقص أو الراقصة تتحقق الإضافة الإنسانية الشاعرية المطلوبة.على أن هناك عناصر عديدة تحدد لنا طبيعة مشاعرنا، وشاعريتنا وكيف نركزها ونوجهها حتى تصل إلى المستوى المتميز للتعبير الفنى. كما أنه ينبغى علينا كذلك أن نصل بإرادتنا إلى التحكم الواعى فى كل عناصر التعبير الجسدى والعقلى والعاطفى والحركى.

س: كيف تتدخل عاطفتك ومشاعرك الإنسانية فى صياغة الشخصية الدرامية وبنائها؟

جـ: الإخراج الفنى هو الذى يساعدنى جدا فى هذه المسألة، فطريقة الإخراج ومنهجه ونوع الحركة ومساحات و الوان الإضاءة وتنوعها، كل هذا يقربنى من فهم حالات الشخصية الدرامية، والإحساس بها والمخرج المصمم هو مفتاح هذا العالم السحرى، حين يكون على خبرة عالية بالرقص والراقصين. وخلال العمل يستطيع الراقص - أو الراقصة - أن يساعد المخرج المصمم فى انتقاء الحركة التعبيرية المناسبة.

وعموما ليس هناك خلاف كبير بين شخصيات الحياة كما هى فى الواقع وعند انتقالها إلى خشبة المسرح، إلا فى الانتقاء والتنقية.

أسرة رمزى



كتاب (الإسلام السياسى بين الأصوليين والعلمانيين) هو أحدث ما أصدره الأستاذ الدكتور **محمود إسماعيل** أستاذ التاريخ الإسلامى، ولا شك أن القراء يعرفون المؤلف من خلال إصداراته المهمة فى فترة السبعينيات، ومنها على سبيل المثال كتاب (الحركات السرية فى الإسلام) ثم كتاب (سوسيولوجيا الفكر الإسلامى) وغيرهما من الكتب المهمة.

وفى هذا الكتاب الجديد (الإسلام السياسى)، الصادر عن مؤسسة (الشراع العربى) بالكويت، يشير المؤلف فى المقدمة إلى أن ظاهرة الإسلام السياسى التى اجتاحت العالم العربى منذ أوائل السبعينيات، تعد خلال التسعينيات أخطر الظواهر السياسية خلال نصف القرن الأخير، ويرى المؤلف أن أسباب تلك الخطورة، تكمن فيما تهدف إليه جماعات الأصوليين من إعادة صياغة المجتمعات العربية وفقا للنموذج الإسلامى، بعد فشل النماذج الليبرالية ووأد النماذج الراديكالية، وعجزها جميعا من تقديم مشروع حضارى نهوضى يلم شمل الأمة ويضعها على طريق التقدم والنمو.

وينقسم الكتاب إلى خمسة فصول، يعالج الفصل الأول منها (أدلجة التراث) من خلال مناقشة موسعة لما أورده من قبل الأستاذ «**محمود أمين العالم**» فى كتابه (الوعى والوعى الزائف)، والاتجاهات الثلاثة التى يعرض لها المؤلف فى هذا الفصل هى: «الاتجاه السلفى والاتجاه العلمانى الليبرالى ثم الاتجاه الماركسى، وهو يخلص من خلال هذا العرض إلى إبراز أهم الملامح الفكرية والأسس المنهجية التى تحكم علاقة كل اتجاه من هذه الاتجاهات بالتراث من جهة، وبمشكلات الواقع الحى من جهة أخرى، كما تجلت هذه العلاقة عند أبرز ممثلى هذه الاتجاهات.

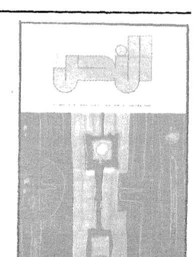
أما الفصل الثانى فيتعرض لمفهوم الدولة فى الإسلام من خلال رؤية تعتمد على المنهج التاريخى المادى، لتبين فى النهاية خطل المفهوم الثيوقراطى وخطل دعاويه، فالحكم فى الإسلام انحصر تاريخيا فى صيغتين: الملكية الوراثية والسلطة العسكرية. كما تبين أن استقراء النص القرآنى دل على أن الأمور الدنيوية متروكة للاجتهاد إلا فيما نُصّ عليه صراحة، وذلك يدحض شعارات التطرف ومن يسانده، تلك التى تعتمد على مقولة (الحاكمية لله)؛ وقد أفصح المؤلف عن زيف هذه المقولة.

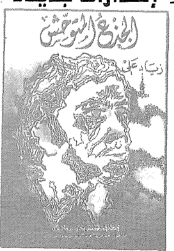
ويدرس المؤلف فى الفصل الثالث ظاهرة التطرف الدينى، ويحاول استشراف مستقبلها، لكى ينتهى إلى أنها ظاهرة محكوم عليها بالزوال، وهو يناقش فى هذا الفصل رؤى الدكتور «**فؤاد زكريا**» فى كتاب (الحقيقة والوهم)، ويختلف معه حين أرجع نشأة التطرف الدينى إلى حكم الفرد واللاديمقراطية فى عهد «**جمال عبد الناصر**»؛ فالتطرف فى نظر المؤلف يعود إلى ظروف موضوعية تتلخص فى المشكلات الاجتماعية والاقتصادية، فهو ليس إلا ظاهرة عابرة ودخيلة على تدين المصريين المعتدل.

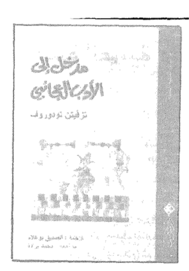
وفى الفصل الرابع يقف المؤلف عند (العالم الإسلامى فى نظر الغرب، ويقدم رؤية تحليلية لكتاب الرئيس الأمريكى الأسبق «**ريتشارد نيكسون**» المعنون: (انتهزوا هذه الفرصة) ولبعض المحاولات الاستشراقية الأخرى، لكى يخلص إلى بيان مدى تحامل الاستشراق الرأسمالى على الإسلام والمسلمين، بينما يتعاطف الاستشراق الاشتراكى مع المسلمين وقضاياهم.

وفى الفصل الخامس والأخير يفرغ المؤلف للحديث عن (مفارقات الخطاب الدينى المعاصر)، فيطلعنا على نماذج حية من هذه المفارقات من خلال المواقف الانتهازية السافرة لكثير من الذين تخلوا عن الليبرالية والماركسية ليركبوا موجة التيار الإسلامى.

إصدارات جديدة







● «النص الجديد»:

هو إسم أحدث مجلة صدرت فى المملكة العربية السعودية عن جماعة (كتاب النص الجديد)، ويقوم على تحرير المجلة نخبة من كتاب المملكة ومبدعيها هم: «**شعد الحميدين**» و«**عبد الله الحشرمى**» و «**عبد الرؤوف غزال**» و «**محمد علوان**» و«**أحمد الملا**» و «**حسين بافقيه**». وتحتفى المجلة بنشر النصوص الجديدة كما يدل على ذلك عنوانها، بجانب العروض والقراءات والمراجعات. وقد صدر الشهر الماضى العدد الثانى من المجلة، وبه إلى جانب المواد والنصوص الجديدة، ملف خاص عن المؤرخ والشاعر السعودى الراحل «**محمد سعيد المسلم**».

● «الجذع المتوحش»:

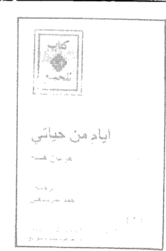
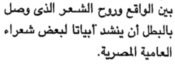
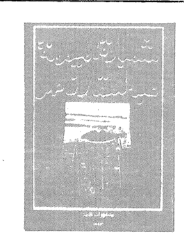
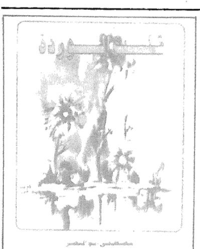
عنوان مجموعة قصصية جديدة للأديب والكاتب الليبى «**زياد على**»، الذى يقيم الآن فى المغرب، صدرت المجموعة عن «المنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلان) بطرابلس.

● «مدخل إلى الأدب العجائبى»:
عنوان كتاب جديد صدر عن دار (شرقيات) بالقاهرة، ترجم الكتاب عن الفرنسية (**الصديق بو علام**) وراجعه الدكتور «**محمد برادة**» والكتاب يلقى ضوءا جديدا على مصطلح (الفانتاستيك) من خلال النصوص، ومنها (ألف ليلة وليلة).

● شمبارة الميمونة :

مجموعة قصصية جديدة للكاتب العربى العراقى **عبد الستار ناصر** وتشمل ست قصص على رأسها القصة التى استعارت المجموعة عنوانها عنوانا لها. **وعبد الستار ناصر** من أبرز كتاب القصة العراقيين، كما أنه من أكثر الكتاب العراقيين حبا لمصر، حيث نرى فى قصصه أبطالا مصريين فى بعض الأحيان.

و(**شمبارة الميمونة**) هو اسم قرية مصرية فى الدلتا نرى أن **عبد الستار ناصر** قد استعار الكثير من ملامح المصريين، ومزج بينها وبين الراوى الذى يشعر أنه مصرى، فأبوه العراقى ترك بلده منذ سنين وراء من أغوته من المصريات اللائى أحببهن، ومن ثم جاء الراوى لكى يروى حكاياته على لسان ذلك الفتى الذى لم يرث عن أبيه إلا المشاكل الكثيرة. والقصص يغلب عليها المزج

بين الواقع وروح الشعر الذى وصل بالبطل أن ينشد أبياتا لبعض شعراء العامية المصرية.

وجدير بالذكر أن **لعبد الستار ناصر** ما يقرب من العشرين كتابا صدر منها فى القاهرة «الحب رميا بالرصاص» و«مطر تحت الشمس»، و«لا عشاء بعد الليلة»، كما صدرت له أعمال فى بيروت ودمشق. والمجموعة الأخيرة (شمبارة الميمونة) صدرت فى بغداد.

● **أيام من حياتى :**

أوراق خاصة للكاتب الألمانى **هرمان هسه** صدرت أخيرا فى القاهرة وقام بترجمتها الأديب الراوائى **أحمد عمر شاهين** . ولقد حوى الكتاب الكثير من الأحداث والمواقف التى أثرت فى حياة **هرمان هسه** منذ كان بالمدرسة الابتدائية، وعلاقته بمدرسيه، و ربما ذلك هو ما كان له أكبر الأثر على كتاباته بعد ذلك، مثل السحر والرغبة فيه. حيث يقول **هرمان هسه** عن سنوات الطفولة «لقد أردت أن أجعل أشجار التفاح تثمر فى الشتاء، أو أن أملأ محفظتى بالذهب والفضة، أو ن أكسح اعدائى وأذلهم بسحرى، وينصبنى الناس بسبب ذلك بطلا او ملكا، ورغبت أن أجد كنوزا مدفونة ، أو أن أحيى الموتى». وأظن أن **هسه** قد حقق فى عالم الأدب الكثير بشهادة النقاد والقراء.

ولقد قدم **أحمد عمر شاهين** كتاب **هسه** بلغة صافية وجميلة خالية من الاستطرادات والتكرار، مما جعلها اقرب إلى لغة السرد والحكى التى تستخدم فى القصة.

● **قلب الوردة :**

مجموعة قصصية **لمصطفى أبو النصر**، الذى يمارس الكتابة بدأب وإخلاص منذ ما قبل مرحلة الستينيات. وجدير بالذكر أن القصة التى يكتبها **أبو النصر** تحقق المعادلة الفنية المتوازنة، حيث لم تخل من لمسات فكرية ثاقبة رغم اهتمامه بالبناء القصصى، واللغة السردية الفنية، التى تتداخل فيها رؤى الشاعر برؤى القاص فى مزج مستحدث يتلاشى فيه الموضوع، مما جعل بعض النقاد يطلقون عليه تسمية النص المابيْن، وقصص **قلب الوردة** تعود بالقصة إلى عالمها الحقيقى: القص، والسرد، والبناء الحكائى فى قالب فن القصة الجميل.٢

تعقيب على تعقيب

الأستاذ رئيس التحرير

تحية طيبة وبعد

فقد اطلعت على تعقيب الدكتور ماهر شفيق فريد المنشور فى «إبداع» الغراء (عدد نوفمبر ١٩٩٤) بشأن «سورات بائدة»

أحب أولا أن أسجل هنا إعجابى الكبير بدأب الدكتور ماهر، وبمقدرته الخارقة على تتبع التواريخ والمعلومات، وبمثابرته على الإحاطة **«بالعلم»** الأدبى، فضلاً عن مناقبه الأخرى، بالطبع، ولكنى أتصور أن النقطة الأساسية فيما أثاره الدكتور ماهر قد فاتته، للأسف.

فليست «سورات بائدة» مقالاً فى التاريخ الأدبى بل هى فصل من رواية.

وليس الخراط هو صاحب **«المعلومات»** التى جاءت بالرواية، بل هو الراوى ـ السارد صاحب الخطرات والسورات التى هى موضوع ذلك الفصل من الرواية، كما لا أظنه يغيب عن فطنة الدكتور ماهر أو يخطئه علمهُ.

ولم يكن الأمر بحاجة إلى «علم» منى، حتى أورد **«المعلومات»** الصحيحة، فى أيسر الرجوع إلى موسوعةٍ من الموسوعات الكثيرة المتاحة فى التاريخ الأدبى، وما أيسر تصفح كتابٍ من كتب الأدب الإنجليزى (التى كان الطالب النابه ماهر شفيق يستعير من مكتبتى الخاصة أكواماً منها، فى الأعوام الغابرة الآن ١٩٥٩ و ١٩٦٠ ومابعدها) ما أيسر ذلك كله أو بعضه لكى نعرف أن شيلى لم يكن مسلولاً، وأن زوجة براوننج هى التى أصيبت بذلك الداء «الرومانتيكى» الذى كان ميسم الشعراء والعشاق والحالمين المساويين فى فترة من فترات ازدهار الرومانتيكية (أو الرومانسية أو الرومانتية ـ حتى لا نتعرض لتصحيحات أخرى!)

هذا إلى أن الخراط كان قد قرأ ـ مثلاً ـ «أربيل» سيرة اندريه موروا الجميلة الدقيقة معاً فى العام ١٩٤٢...

أما هذا الفتى الآخر، الراوى السارد فى رواية «أبْنيةٌ متطايرة» (وهى ليست ـ أكرر ليست ـ سيرة ذاتية) فليس مؤرخاً ولا فقيهاً فى تاريخ الأدب بل هو رومانتيكىٌ آخر، ولعله رومانتيكى ـ ضدٌ، تخطر له شطحات، وتعتريه سورات، ولكنه لا يأتى أحداً بمعلومات.

انظر، فقط، عنوان الرواية: أبْنيةٌ متطايرة..!

ولعل هذه القائمة من «المعطوبين» التى جاء بها ذلك السارد الشاطح، من محض خياله، أو من طرائف واقعية أو متوهَّمة استقاها من مصادر تلك الحقبة من الزمان فى الأربعينيات، على نحو مجلات مثل «المقتطف» أو «اللطائف المصورة» أو غيرها، وهى مصادر جاء ذكرها عرضا وفى مواقع أخرى من نصوص تتناول حكاية ذلك الراوى السارد، البائد أو الراهن سواء ، كما يعرف الدكتور ماهر معرفة جيدة، فقد قرأ مخطوطة الرواية كلها مرقومة على الآلة الكاتبة، باجنحتها الثلاثة: رقرقة الأحلام الملحية، أبْنية متطايرة، حريق الأخيلة، منذ شهور خَلَت. هل قرأها الدكتور ماهر، عندئذ، قراءة صحيحة، ثم قرأها عند النشر فى «إبداع» الغراء بعين أخرى؟

احب أن أسدى الشكر للدكتور ماهر شفيق فريد على أنه أتاح لى فى هذا التوضيح لمسألة لعلها من الوضوح بمكان، وإن كانت قد تغيب عن أحد القراء، أو عن إحدى القراءات، وهى، على وجه التحديد، أن الرواية بوصفها ذلك لا تحاكم بمعايير التاريخ والمعلومات صحيحةً كانت أو خاطئة، وأن «السياق» هو الحكم و هو المعيار، وليس التقاط نُتف من كيانٍ فنى تسرى فيه حياة متراسلة من الوظائف والدلالات. وهو كله مما لا يخفى على الدكتور ماهر.

أما حكاية إصاتة الحروف الصامتة فى لغتها الأصلية، فيقول «الأب» بدلاً من «الأم» فهل أحتاج أن أذكرّ الدكتور ماهر شفيق فريد، أننا فى العربية نُعرِّب هذه الصوامت فنقول لويس الرابع عشر بدلاً من «لوى» الرابع عشر، ونقول «ديراس» بدلاً من «ديرا» وغير ذلك كثير، كما نفعل العكس أحياناً فنقول «شوسر» بدلاً من «تشوسر» وهكذا مما لا يكاد يحيطه الحَصْر.

وفى هذا «السياق» نفسه لعل الدكتور ماهر يأذن لى بأن أقول إننا لم نعد نوقع رسائلنا بـ «خادمكم المطيع» كما يفعل الإنجليز من فرط تأدبهم ـ أو لأسباب أخرى ـ بل نوقعها مثلاً: «وتقبلوا خالص التحية والاحترام»

المخلص

إدوار الخراط

•

شيطنة الآخر

كان من اللافت فى ملف مجلة إبداع «**نجيب محفوظ من الفتوى إلى الخنجر**» أن ترد ثلاث مقالات تشبه الورم الخبيث فى جسد الملف، بقدر ماتمثل نظرات لها فعاليتها فى إطار الخطاب الثقافى الإيديولوجى السائد، هى: «**نجيب محفوظ وإبليس**» **لفتحى غانم**، و «**كلمات إلى نجيب محفوظ**» **لمحمد إبراهيم أبو سنة** و «**الفكر الإسلامى فى أدب نجيب محفوظ**» **لأحمد كمال زكى**. هذه المقالات الثلاث تبدو فى ظاهر منطوقها مدافعة عن حرية الفكر والإبداع، وبالتالى عن **نجيب محفوظ**، بينما هى ترسّخ عند التحليل النهائى كل قيم العداء لحرية الفكر والإبداع، وتدفع بالخنجر إلى مدى أبعد فى رقبة **نجيب محفوظ**.

لم يكن مدهشا ـ بالنسبة لى على الأقل ـ أن يضع **فتحى غانم** «نجيب محفوظ وإبليس» عنوانا لمقاله، وأن يصف القاتل بقوله: «**المتاخر من ذرية إبليس**»؛ فقد ختم من قبل روايته (أحمد وداود) الصادرة عن دارالهلال العدد ٤٨٦ يونية ١٩٨٩، بقول فتى الانتفاضة الفلسطينية: «**إننا نرجمهم كما نرجم الزانى والزانية**.» ليختزل الدولة الصهيونية، بكل ماتعنيه، إلى مجرد زان وزانية.

وهنا أيضا يختزل شبابا ورجالاً، هم أبناء ظاهرة قهر اجتماعى وفكرى، إلى مجرد ابالسة. هذا التركيز على الأبلسة، والمطابقة بين إبليس الرافض السجود لآدم وبين المجرم الرافض نجيب محفوظ، يدلان على تعظيم المجرم برفعه إلى مستوى كائن فوق طبيعى هذا ومن جهة ثانية الاستعلاء عليه واستبعاده من اية شروط اجتماعية كما يدلان من جهة اخرى على رفض فكرة الخروج عن الإجماع والسلطة المركزية، ثقافية كانت أو سياسية أو اقتصادية؛ لأنه، بذلك يرى فى نفسه ممثلا للحق الدينى الاجتماعى المركزى؛ مما يعنى ممارسة منطق المجرم نفسه الذى يشيطن المجموع (الكافر) فيرفضه رفضا أكثر جذرية لأنه خارج عن الإجماع والسلطة المركزية القادمين اللذين يمثلهما هو نفسه. بذلك، يرسخ **فتحى غانم** فكر الطرد من الحلبة بالتكفير (القتل الفكرى) الذى يدخل فى دائرة تغذية متبادلة مع القتل الجسدى.

أما مقال **ابى سنة** «كلمات إلى نجيب محفوظ» فيقدم تطبيقا أمثل لحكمة دفن الرأس فى الرمال، وأول القصيدة عجز ويأس: «**المساء ينثر شباكه فوق سطح النيل ويتسلق الأشجار ليلقى بنفسه فوق الطريق يصارع اضواء المصابيح**» ليمسى القاتل مصحوبا بجحافل طبيعية لا تقاوم - فنحن لم نسمع عن أحد استطاع إيقاف الليل. والقاتل، أيضا، هو «**الظل الأسود المجهول وليس من (أولاد حارتنا) يا للخجل مما فعل السفهاء الذين ليسوا منا بحال من الأحول**». ثم مرة أخرى: «**ليست هذه مصر، بل هذا إلهام شرير ترسله إلى مصر مقابر اجنبية تقدس الخراب**». إن القول بأن هؤلاء القتلة ليسوا منا ليس إلا مزحة ثقيلة ، تبكى، أو تضحك كشر البلية. فليدلنا الكاتب على تلك القوى الخارجية القادرة على تغيير موازين مجتمع ما حتى يفرز مثل هذا السرطان، إلا إذا كان هذا المجتمع معداً وقابلاً لهذا التغيير!

ويرد **نجيب محفوظ** على **احمد كمال زكى** بما أورده الخراط فى مقاله «الطعنة والسكين» من عدد إبداع نفسه؛ يقول **نجيب محفوظ** نقلاً عن يوسف العقيد: «**اخشى ان يكون المجتمع كله قد خسر الحرب، لقد جرى توسيع المرجعية الدينية بصورة لم تحدث من قبل، انظروا إلى اى مثقف وحجم حديثه عن الدين وجعله ركنا من اركان السلوك اليومى، هذا رغم أن الإرهاب الراهن لا علاقة له بالإسلام، إلا اننا انزلقنا جميعاً إلى ارضهم ونخوض المعركة وفقا لشروطهم هم، وذلك هو الخطر الأول**». وبعيداً عن، النقد الموضعى الذى مارسه **احمد كمال زكى**، خصوصا على (أولاد حارتنا)، يبدو واضحا أنه يلتمس **لنجيب محفوظ** العفو، ويبحث له عن دليل براءة دينى من خلال رواياته! ونحن نسأل الكاتب: فإن لم يكن هناك دليل، هل يحق قتله ؟ فلو كان إسلام **نجيب محفوظ** الذى فتش عنه الكاتب هو فقط الذى يحميه، فإن عدم إسلامه يبيح بالضرورة قتله! وهذه هى الفكرة نفسها التى دفعت القاتل إلى تصويب الخنجر إلى رقبة نجيب محفوظ. ونسأل مرة أخرى: من ذا الذى منح **نجيب محفوظ** - أو أى إنسان آخر - حق أن يتنفس، وأن يفكر إبداعاً أو يبدع فكراً كى يستطيع تحت أى مسمى - أن ينزعه منه؟

أخيراً، نود أن ننبه إلى أن هذه الأفكار ليست غريبة، بل تتكرر فى صور شتى، بدءاً من الخطاب السياسى الأعلى حتى أصغر شيخ إعلامى: إنهم فئة ضلت عن الإسلام الحق، ممولون من جهات أجنبية، مصر (**نجيب محفوظ**) أشد الدول تديناً ولا تستحق الإدانة. وكلها أفكار تغذى الانقسام والعنف والعداء على أساس عقائدى طائفى.

صالح راشد

أحمد مرسى

چون أشبرى

John Ashbery

صدر مؤخرا كتاب «**وكانت النجوم ساطعة**»، وهو المجموعة الشعرية السادسة عشر للشاعر **چون أشبرى**. وكان فى نيتى أن يكون هذا الشاعر - الهام - موضوع هذه الرسالة، ولكن الكتاب لم يُطرح فى المكتبات فور الإعلان عنه، أو حتى بعد نشر بعض المراجعات النقدية عنه مباشرة. وفى هذه الأثناء، نشرت مجلة American Poetry Review، التى تصدر كل شهرين، فى عددها عن نوفمبر وديسمبر قصيدة جديدة للشاعر «فلسفتى فى الحياة»، فاعتقدت أنها إحدى قصائد «**وكانت النجوم ساطعة**»، فقررت أن أترجمها فى انتظار تواجد الكتاب فى المكتبات، وبعد عملية بحث فى المكتبات، وبعد أسبوع على محاولة سابقة فاشلة، عثرت على ضالتى المنشودة فى المكتبة العريقة «شكسبير وشركاه»، ومع ذلك، لم احصل على نسختى إلاّ بمشقة. فالكتاب، حسب معلومات الكمبيوتر، موجود فى المكتبة، ولكنه غير موجود على الأرفف، فى المكان الذى ينبغى أن يوضع فيه، ومن ثم كان ينبغى البحث عنه فى مستودع المكتبة، لعلّه لم يُستخرج بعد من صناديق الناشر، وبعد مُكالمة تليفونية مع مسؤول المستودع، تأكد من وجود الكتاب، وانتظرت بعض الوقت حتى تناولته أخيراً. وقد اكتشفت أن القصيدة التى ترجمتها ليست من قصائد الكتاب، أى أن **أشبرى** قد كتبها مؤخراً. ولما كنت أعتزم أن أقدم الشاعر فى إطار شعره العام، وليس من خلال مجموعته الأخيرة فحسب، ونظراً لضيق الوقت، رأيت أن تكون هذه الرسالة القصيرة التى تتضمن تقديماً **لچون أشبرى** فى سطور، وترجمة قصيدة واحدة، مجرّد مفتتح، لموضوع أشمل جدير بشاعر من أهم الشعراء الأمريكيين المعاصرين.

چون أشبرى فى سطور

ولد **چون أشبرى** سنة ١٩٢٧ فى روشستر، ولاية نيويورك، ونشأ

فى مزرعة قريبة من بحيرة «أونتاريو» وبعد حصوله على إجازة الليسانس من جامعة **هارفارد** فى ١٩٤٩ ، كتب أطروحة ماچيستير بجامعة كولومبيا عن **هنرى جرين**، الروائى البريطانى وكان اختياره له دلالته، لأن أعمال **هنرى جرين** لاشخصية - كُتبت فى الغالب فى صورة حوار ذكى بدون أية وسائل تفسيرية، أو تساعد على التفسير وعندما ذهب **أشبرى** إلى فرنسا فى منحة فولبرايت (١٩٥٥ - ١٩٥٧)، وقع على كتاب عن **ريموند روسى)** Raymond Rousse، وهو كاتب أكثر صعوبة من جرين، بل إنه أقل تنازلاً فى دهائه فقد أعلن أن كتبه ليست مستمدة من أنه تجربة ولكنها استمدت من ألعاب لفظية

وعاد **أشبرى** إلى فرنسا فى ١٩٥٨ ومكث هناك حتى ١٩٦٥، حيث عمل ناقداً فنياً للطبعة الأوروبية لصحيفة نيويورك **هيرالد تريبيون**، ومراسلاً لمجلة Art News فى باريس وعندما عاد إلى نيويورك فى ١٩٦٥ ، شغل منصب رئيس تحرير مجلة Art News حتى ١٩٧٢ ، ومنذ ذلك الحين، قام **أشبرى** بالتدريس فى جامعة بروكلين، وشغل منصب الناقد الفنى لمجلة نيوزويك ومن بين الكتب العديدة التى نشرها، والجوائز الكثيرة التى حصل عليها، تجدر الاشارة إلى أن مجموعته الشعرية «بورتريه ذاتى فى مرآة محدّبة» فازت بجوائز الشعر الثلاث الكبرى لعام ١٩٧٦

ويرجع **أشبرى** جذوره الشعرية إلى كتابات **أودن** المبكرة وأعمال **لورا رايدينج** Riding **ووالاس ستيفنس**، «الكتاب الذين شكلوا فى الغالب لغتى كشاعر» وربما قد أخذ عنهم أيضا صفات شدة المراس والحدّة والانسياب معاً فقد كان الجانب الموسيقى فى شعره دائماً أهم شئ بالنسبة له «إن الشئ الذى أحبه فى الموسيقى هو قدرتها على الإقناع، وعلى المضىّ فى مناظر من البداية حتى النهاية بنجاح وما يتبقى بعد ذلك هو البنية، معمار المناظرة، مشهد أو قصة وهذا هو ما أتوق إلى عمله فى الشعر » ويبدو إن **أشبرى** يبنى كتابته فوق أساس بنية ما صلبة مفترضة وقصيدته تنبثق من مسلمات قوية ولكن لا يكشف عنها أبداً، فتفرز إحساساً شبيهاً بالحلم ويقول **أشبرى** أنه يودّ أن «يستنسخ قدرة الأحلام على الإيحاء بأن حدثاً ما له معنى لا يرتبط به منطقياً، أو أن هناك علاقة خفية بين الأشياء المتباينة»

●

فلسفتى فى الحياة

ما إن اعتقدت أنه ليس هناك متسع كاف لفكرة أخرى فى رأسى، حتى خطرت لى هذه الفكرة الرائعة سمّها فلسفة حياة، إذا شئت باختصار، إنها تتعلق بالحياة على الطريقة التى يحيا بها الفلاسفة، وفق مجموعة من المبادئ؛ حسن، لكن أية مبادئ

كان ذلك هو أصعب جزء، أعترف، لكن كان لدى شيء من المعرفة المسبقة القائمة بما يمكن أن تكون عليه كل شيء من أكل البطيخ أو الذهاب إلى الحمام أو مجرد الوقوف على رصيف محطة قطار الأنفاق، ضائعاً فى الفكر لبضع دقائق، أو قلقا بشأن غابات الأمطار، يمكن

أن يتأثر، أو بدقة أكثر، يمكن أن يتغير، نتيجة موقفى الجديد . لا يمكن أن أكون ميالاً للوعظ، أو قلقاً بشأن الأطفال والمسنين، فيما عدا على النحو العام، الذى يقضى به عالمنا الآلى

وبدلاً من ذلك أترك الأشياء لتبقى على ما هى عليه بينما أقوم بحقنها بمصل المناخ الأخلاقى الجديد الذى اعتقدت أنى وقفت عليه، كغريب يضغط بصورة عارضة على لوح وخزانة كتب تنزلق نحو الخلف، كاشفة عن سلم حلزونى فى ضوء مخفوض

فى مكان ما أسفل، وبطريقة أوتوماتية يدلف إلى الداخل وتنغلق خزانة الكتب، كما هى العادة فى مثل هذه المناسبات . وذات فجأة يغمره عطر، ليس زعفراناً، ليس خزامى، لكنه شئ وسط، يفكر فى المساند، مثل المسند الذى اعتاد كلب عمّه **البول تيريار** بوسطن أن يرقد عليه وهو يراقبه فى فضول، وطرفا أذنيه المدبّبان معقوفان . ثم تأتى الدفقة العظيمة . لا تتخفى عنها فكرة واحدة . يكفى أن تقززك بفكرة . لكنك عندئذ تتذكر شيئا كتبه **ويليام جيمس** فى أحد كتبه التى لم تقرأها أبداً . لقد كان رقيقاً، وقد تحلّى بالرهافة، غطاه غبار الحياة، بمحض الصدفة، بطبيعة الحال، ومع ذلك لا يزال يبحث عن دليل البصمات، لقد تناوله شخص ما حتى قبل أن يبلوره، برغم أن الفكرة كانت فكرته وفكرته وحده

إنه لشئ جميل، أن تزور شاطئ البحر فى الصيف

هناك العديد من الرحلات الصغيرة التى تنتظر القيام بها . أيكة من أشجار الحور الرقراق المورقة ترحّب بالمسافر . وعلى مقربة المراحيض العامة حيث حفر الحجّاج المتعبون أسماؤهم وعناوينهم، وربما، وربما رسائل أيضاً، رسائل إلى العالم، بينما كانوا قاعدين يفكرون فيما سوف يفعلونه بعد استخدام المرحاض وغسل أيديهم فى الحوض، قبل الخروج إلى البراح من جديد . وهل استميلوا عن طريق المبادئ، فهل كانت كلماتهم فلسفة من أى نوع كان، غير مصقولة؟ أعترف أنى لا أستطيع أن أذهب أبعد من ذلك . هذا التسلسل الفكرى شئ ما يقطع عليه الطريق، مما يحدث دائما شئ ما . لست من الضخامة بحيث أستشرفه . أوربمّا كنت صراحة خائفاً .

ماذا دهى الطريقة التى تصرفت بها من قبل؟ لكن ربما أستطيع أن آتى بحل وسط . سأدع الأشياء كما هى عليه، نوعاً ما . فى الخريف سأعلبّ حلوى الجيلى والمربىّ، فى مواجهة برد الشتاء والعقم

وسيكون ذلك شيئاً إنسانياً، وذكياً، أيضاً

لن تحرجنى ملاحظات أصدقائى الغبية، أو حتى ملاحظاتى، ولو أنى أعترف بأنها أصعب جزء، مثلما تكون فى مسرح مزدحم وتقول شيئاً

يغضب المشاهد الجالس أمامك، الذى يكره حتى فكرة أن يتحدث شخصان قريبان منه معاً . حسن ينبغى أن يقذف به إلى الخارج حتى يستطيع الصيادون أن يتندروا به . هذا الشئ يعمل فى اتجاهين، كما تعرف . لا يمكنك دائماً أن تقلق على الآخرين وتراقب نفسك فى الوقت نفسه، هذا يمكن أن يكون مسيئاً، وممتعاً، متعة حضور زواج شخصين لا تعرفهما

ومع ذلك، هناك قدر كبير من المتعة التى يُحصل عليها فى الفراغات فيما بين الأفكار

فهى من أجل هذا قد صُنعت الآن أريدك أن تخرج إلى هناك ، وتمتع نفسك، نعم، تمتع بفلسفتك فى الحياة، أيضا إنها لا تظهر كل يوم . حذار، هناك فكرة كبيرة

فريال جبورى غزول

ندوة التشخيص فى روتردام

عـقـدت أول ندوة من ندوات مشروع ثقافى مفتوح بعنوان «التشخيص» فى روتردام، المدينة الثانية فى هولندا. وقد قام بتنظيم الدعوة جهتان غير حكوميتين: المنظمة الثقافية الأوروبية ومؤسسة الشعر العالمية. والهدف من المشروع فتح باب الحوار البناء بين الشمال والجنوب لمواجهة المأزق الذى يجد العالم نفسه فيه. ويأتى هذا المشروع من الإحساس بالتداخل الفعلى بين الشمال والجنوب، فهناك جاليات عربية وتركية مقيمة فى هولنده واصبحت جزءاً من تكوين نسيج المجتمع وإن لم تأخذ مكانها العضوى فيه. كما أن المشروع يأتى من هاجس عند بعض مثقفى الشمال بضرورة أن يقوموا بدور فى تحسين أوضاع العالم الثالث؛ وهو هاجس ينبثق من نزعة إنسانية، وربما كان تكفيراً عن ذنوب أوروبا فى حق هذا العالم الذى نهب ودمر واستغل ليحقق مستوى أعلى من الحياة المرفهة للأقلية الشمالية. والمسئولان عن هذه الندوة أدريان فان ديرستاى «رئيس المنظمة الثقافية الأوروبية) ومارتن موى (المشرف على مؤسسة الشعر العالمية) معروفان شخصياً ومن خلال منظمتيهما بالاهتمام بحقوق الشعوب والإنسان وسعيهما الدائب إلى التنسيق بين مثقفى الغرب المتضامنين مع الجنوب ومثقفى العالم الثالث، مع علمهما المسبق بأن دور منظمتيهما لا يؤثر كثيراً على الصعيد السياسى، ومع هذا فهما مصران على خلق فضاء ثقافى يسمح بتكامل إنسانى يتجاوز الحدود الجغرافية والعنصرية والدينية.. إلخ، ولكنه لا يطمس الهويات المتباينة ويخضعها لمنطق أحادى. ومن هنا جاءت الرغبة فى الإصغاء إلى مثقفين من خلفيات مغايرة.

وقد نشأت فكرة المشروع فى اجتماع لليونسكو عقد فى براغ

حيث نوقشت قضايا الثقافة والديمقراطية، تلتها مقابلات بين المفكر الجزائرى الكبير **محمد أركون** و**أدريان فان دير ستاى** وإسهام **مارتن موى**. وقد اقترح **أركون** أن تدور المناقشة حول دور المثقف فى هذه المنطقة الجيو - سياسية المتوسطة كما يسميها، وتحديداً فى هذه المرحلة التاريخية (ما بعد الاستقلال). وأضيف فيما بعد قضية هجرة المثقفين إلى البرنامج. وفى اجتماعات متلاحقة قررت اللجنة المنسقة فى ربيع ١٩٩٤ تحديد موعد إقامة الندوة التمهيدية وذلك فى ٢٨ - ٣٠ أكتوبر ١٩٩٤، وأسماء المشاركين التى غطت شمال أفريقيا وبعض البلدان العربية المشرقية وتركيا، آخذة فى نظر الاعتبار أن يكون بين المشاركين أدباء وفنانون بالإضافة إلى الباحثين المتخصصين.

وقد طرحت فى هذه الندوة مواضيع عديدة ومتباينة للنقاش مما جعل الحوار أحياناً مشتتاً وغير مركز على بؤرة محددة. فقد اقترح على المشاركين المساهمة فى المحاور التالية : (١) تعريف المثقف (٢) دور المثقف فى الغرب والشرق (٣) فضاء المثقف وإمكانات تأثيره (٤) الحداثة (٥) السيرة الذاتية وهوية المثقف (٦) الدين باعتباره ظاهرة عالمية(٧) الحوار الشمالى - الجنوبى.

وقد شملت الندوة التشخيصية ثلاثة عشر ضيفاً، بالإضافة إلى حضور الهولنديين مستمعين وأحياناً معلقين. أما المشاركون فقد جاءوا من أماكن مختلفة:

(١) الفلسطينى **البير اغازاريان** من جامعة بيرزيت

(٢) السورى **برهان غليون** من جامعة باريس

(٣) السورى **بسام الطيبى** من جامعة جورج أوغست فى غوتينغن.

(٤) الجزائرى **خالد فؤاد علام** من جامعة تريستا.

(٥) التونسية **زينب صمندى** من مركز الدراسات الاجتماعية فى تونس.

(٦) الجزائرية **عائشة بوعباسى** من جامعة هايديلبرغ.

(٧) المغربى **عبدالله العبداوى** من جامعة مراكش.

(٨) السودانى **عبدالله نعيم** من منظمة مراقبة حقوق الإنسان (شعبة أفريقيا) فى واشنطن.

(٩) التونسى **فتحى بن سلامة** من جامعة باريس.

(١٠) العراقية **فريال غزول** من الجامعة الأمريكية بالقاهرة.

(١١) التركية **فريدة تشتشغلو** من منظمة السينما التركية.

(١٢) المصرية **فوزية العشماوى أبو زيد** من جامعة جنيف.

(١٣) الجزائرى **محمد أركون** من جامعة باريس.

وواضح من هذه القائمة أن أكثر المشاركين كانوا من المثقفين المقيمين في أوروبا، وكان هذا قصورا نبّه انه الكثير من المشاركين المدعوين، وطالبوا بإدراج عدد أكبر من المثقفين المقيمين فى بلادهم، وخاصة أولئك الذين لاتتاح لهم فرصة التعبير عن انفسهم وقضاياهم فى المؤتمرات العالمية، وذلك من أجل فهم شريحة من شرائح المثقفين التى اختارت أن تبقى فى بلادها.

وفى مناقشة الفجوة بين ما يجرى بحثياً فى العالم الأول وفى

الوطن العربى، حدث اختلاف، فمنهم من يرى أن الوطن العربى صحراء ثقافية (**بسام الطيبى**) ومنهم من يراها معطاء فيها بذور التقدم (**فتحى بن سلامة**)، كما تساءل **عبدالله نعيم** عن جدوى إنشاء (وتطوير) العلوم الإنسانية المتصلة بالعرب والإسلام والعالم الثالث فى المنفى، مع أنه هو نفسه قد اختار أن يكون مثقفاً عالمياً مع استمرارانتمائه المحلى إلى الهوية السودانية النوبية الإسلامية.

وكان هناك أيضاً مواجهة سجالية بين الذين يتوجسون من الغرب وادعاءاته ومعياريته المزدوجة (**برهان غليون والبير غازاريان**) ويطالبون بثقافة تنطلق من هموم الوطن وتعيد بناءه، وهؤلاء الذين يرون أن الواقع يفرض تجاوز المحليات والمشاركة فى هذا العالم الجديد ويقفون موقف الاتهام من انعزالية المثقف العربى وتقوقعه.

وقد تعددت المحاور من سير ذاتية ذات طابع مثير ببساطته وقدرته على التوصيل (**عائشة بوعباسى وفريدة تشتشغلو**) إلى صورة المثقف فى الأدب (**فريال غزول**)، وصورة الآخر فى الكتب المدرسية المقررة (**فوزية العشماوى ابو زيد**)، إلى تعريف دور المثقف (**خالد علام وعبدالله العبداوى**) ووضع المرأة (**زينب صمندى**).

وقد اكد **محمد أركون** على المعضلة الإبستمولوجية التى تواجه البحث العربى وهذا التفاوت المفزع بين ما يمكن بحثه وقوله فى الغرب وما فى الشرق من قيود على الفكر؛ بينما دعا **بسام الطيبى** إلى «اخلاقية عالمية»، كما كانت هناك أصوات كثيرة طالبت بالاهتمام بالجانب الاقتصادى والمتخيل لأنها ركنان هامان فى أى برنامج لتغيير الأوضاع.

لقد كانت هذه الندوة تمهيداً لحوار يرجى له أن يستمر. وحتى يكون هذا الحوار اكثر من مكلمة، فعلى المتحاورين - سواء كانوا شماليين أو جنوبيين أو بين بين - أن يأخذوا بنظر الاعتبار أن الحوار الحقيقى لا يعنى شيئاً إلا إذا كان فعلاً متعدياً، وليس تنفسياً فقط. ولهذا فلابد لهذه الخطوة أن تنتقل إلى حيز المعاش وتترجم هذا الحوار لا إلى كتب فحسب، بل إلى أعمال تغير من كفة الموازين وتفضح الادعاءات وتخفف من القهر.

إن لانعقاد هذه الندوة التمهيدية فى روتردام دلالة رمزية، سواء كانت مقصودة أو غير مقصودة. فهى مدينة نالها من ويلات الحرب العالمية الثانية ما جعلها مثلاً سارياً على المدن التى دمرت.

ومع هذا فقد واجهت روتردام هذا التدمير ورفعت أنقاضها لتبدع معمارياً وثقافياً نماذج جديدة من البناء المادى والمعنوى. تُرى هل يقف المثقفون متأملين فى كيفية إعادة بناء دورهم المتآكل، وهو دور مهمش فى الغرب والشرق على السواء، أم يتوقفون عند الشكوى والتذمر وتبرئة الذمة؟

محسن مطلك الرملي

أخر أجيال الشعر العراقى

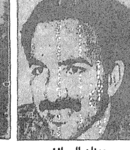
تعريفات ونماذج

قرأت كلمات للشاعر المعروف نزار قباني ـ بخط يده ـ يقول فيها «إذا كان يحق لى أن أدلى بشهادتى بعد أربعين عاماً من إقامتى فى مدينة الشعر، فإننى أدلى بهذه الشهادة: العراق هو مركز الثقل فى الكرة الشعرية، ولولاه لاختل توازن الأرض، وخرجت القصائد من مداراتها. العراق هو أبو جميع السلالات الشعرية، وأصل جميع الفصائل والأنواع، وأنبوبة الخصوبة واللقاح. وبكلمة واحدة هو آدم الشعر.. ونحن جميعاً أولاده أو أحفاده. هل من الممكن علمياً، أن نتحدث عن سلالات شعرية كسلالات الغزلان، والفراشات والطواويس؟ وإذا كان النقد الحديث لا يؤمن بعلم السلالات الشعرية، فلماذا تمطر سماء النجف خمسمائة شاعر فى الدقيقة فى حين لا تمطر سماء جنيف سوى ساعات أوميغا، وبياجيه، وحليب نيدو السريع الذوبان.. ولا تمطر سماء موناكو سوى فيشات اللعب.. ولا تمطر سواحل نيس وكان وكابرى سوى مشتقات النفط العربى. ولا تتقيأ سوى نعال العرب ودشداشاتهم التى رفضتها معدة البحر....»

العراق هو حقاً أهم روافد الشعر العربى إن لم يكن هو المنبع، فمنه انبثقت ريادة التحول الشعرى نحو التحرر من قيود الشعر التقليدى على يدى السياب والبياتى ونازك وتوالت بعدهم موجات من الشعراء المجربين والمجددين جيلا إثر جيل، فمن هم شعراء آخر أجيال الشعر العراقى؟

هذا أمر يهم كل المثقفين فى الوطن العربى وهم يتطلعون إلى معرفة ملامح الشعراء الذين سيعتلون منبر الشعر وأسمائهم... وسوف نقدم هنا عينة صغيرة ـ قصائد لعشرة شعراء ـ نحاول عبرها تقديم صورة بسيطة، ذلك لأن الأفق الشعرى العراقى ملىء بحشود

الشـعـراء الذين يعدون بالمئات... كم غـفـيـر من الشـعـراء الشـبـاب الذين مـا زالـوا يجاهدون فى مواصلة نحت تجاربهم الخاصة أو الجماعية سعياً نحو بلورة أساليبهم المتفردة الطموحة إلى ريادات جـديدة... وهؤلاء بعض شعراء الجيل الأخير الذي أطلقت عليه تسميات عديدة منها: جيل الثمانينيات، أو جيل الحرب، أو جيل الموجة الجديدة... حيث نتحسس فى أشعار هذا الجيل انعكاساً واضحاً لمرارة الفترة التي يعيشونها وهى مثقلة بالحروب التى خاضها وطنهم، والظروف القاسية التى تخلقها هذه الحروب، إلى الحد الذى نجدهم فيه يكررون فى أحاديثهم وفى مقدمات دواوينهم ومطالع قصائدهم كلمات «برخت» التى يقول فيها: **«أنتم يا من ستظهرون بعد الطوفان الذى غرقنا فيه، اذكروا.. ـ حين تتحدثون عن ضعفنا ـ الزمن الأسود الذى نجوتم منه»**



عدنان الصائغ



امل الجبورى



عبدالهادى سعدون

● ولنبدأ بالشاعر «عـدنان الصـائغ» وهو اسم لامع بين الشعراء الشباب ولنقرأ هذا المقطع من إحدى قصائده:

« ـ عـبث كل مـا يكتب الشعراء

....

فهذا الزمان يساومنا كى نصفق للقاتلين

حينما يعبرون الرصيف إلى دمنا

أن نقصّر قاماتنا..... كى تمر الرياح على رسلها،

...... أن نماشى القطيعَ إلى الكلأ الموسمى

ولكننى من خلال الحطام الذى خلقته المدافعُ

أرفع كفى معفرةً بالتراب المدمّى.. أمام عيون الزمانِ.

أعلمه كيف نحفرُ أسماءنا بالأظافر

كى تتوهج:

لا.»

ويقـول الشاعر عدنان الصائغ عن جيله: «لم يتعرض جيل شعرى لمثل ما تعرض له جيلنا من: تعسف نقدى (اقـول: تعسّفا نقديا وذلك اقل خطورة مما لو قلت تعسفاً آخر: اجتماعياً أو نفسياً أو تاريخياً أو فكرياً... الخ) نعتـرف أننا خليط عجيب من التجارب والأصوات والرؤى والأساليب على اختلاف مستويات الكتابة، ولكن ذلك شأن بدايات الأجيال كلها ريثما يغربل الزمن من يغربلهم فلا يبقى منا أكثر من عدد أصابع اليد، ونعرف ذلك ونرضى بمنطق الزمن، فالشاعر الحقيقى المبدع هو الذى يصمد أمام القراءات المتكررة أى أمام الزمن».

«بينى وبين الرصاص مسافة صدقى

وهذى القصيدة، مبحوحةُ الصوت من فرط ماهرولت فى الخنادقِ

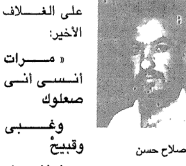
تصرخ من فزع وذهولْ:

أوقفوا قرع هذى الطبولْ

مـــن
يمسح الآن
من قـبـو
ذاكرتي
صـور
الأصدقاء
الـذيـن
مضوا في
بريد المعارك
بلا زهرة أو نعاسْ
ولم يتركوا غير عنوان قلبي
أصدقائي الذين أضاعوا
الطريق إلى دمعهم والمنازل
أصدقاء القنابلْ
أنا شخت قبل أواني
ألم تبصروا قامتي حدّبتها
خطى العابرين
آه... مما يكتم قلبي...»


محمد تركي النصار


دينا ميخائيل


صلاح حسن

ويضيف **عدنان**: « ينهض جيلنا من رماد الحروب كالعنقاء ليؤسس مملكته الشعرية الجديدة من عرق ودم وأخيلة... لقد أسس جيل الثمانينيات عالمه على أنقاض عالم ينهار... ومن هنا تأتي خطورة هذا الجيل الذي يعد بالكثير والذي كتب أهم قصائده ومازال يكتب تحت مطر الشظايا وسماء التوجس بلغة تجعله على تماس مع لغة عصره فاتحاً عينيه - كعيني قناص - على امتداد العالم ليؤرخ كل ما يدور على ظهر هذا الكوكب من خلال غلالة الدموع التي تركها رحيل الأشياء المبكر: الطفولة والأصدقاء والوطن والحبيبة... الخ... انتبهوا إلينا رجاءً».

● ومن قصائد شاعر شاب آخر هو «**عبد الهادي سعدون**» الذي يسمي جيله بـ «**جيل الخرابات**» نقتطف:

« علم يعلو
جسد يهبط
كالأشجار الحبلى بالأثمار
تتساقط أوراقك ياقلبي»

● ومن ديوان (**إلحاقاً بالموت السابق**) للشاعر «**عبد الرزاق الربيعي**» ننقل القصيدة المكتوبة على الغلاف الأخير:
« مرات
أنسى أني
صعلوك
وغبي
وقبيحْ
فاضحك
في سرّي
ألبس ربطةعنقٍ وقميصاً مكوياً
وحذاءً لماعاً لا تصفر فيه الريح
فتمتد الطرقات أمامي
وتحييني
فأسير عليها مثل أمير
لكن مرايا الصالونات الفخمة
تفضحني وتصيح بأني
صعلوك
وغبي وقبيح»

● أما الشاعر «**محمد تركي النصار**» فيقول عن جيله: «بدأ جيلنا بداية أكثر نضجاً وهو أكثر صبراً ويمتاز بالتأني ومراقبة تجربته بهدوء. إننا نحاول بلورة أصواتنا وتجاربنا بعيداً عن الدائرة المملة من

النسخ والتكرار الخانق التى تسم تجارب عدد كبير من الشعراء من أجيال مختلفة. ورغم أننا نشكو من قلة النشر إلا أننا قادمون رغم محاولات الاحتواء والتهميش و (الأستذة) التى تمارسها أطراف متعددة تدهشنا بـ (همومها) و (انشغالاتها) العالية! إننا نحاول استثمار مناطق شعرية ربما بدأها قبلنا شعراء آخرون ولكنها لم تتعمق بالمستوى الكافى» وهذا مقطع من إحدى قصائده:

«الموت علامة راسخة

لأن الحلم هو القوة الوحيدة

التى تطلق رغوة النار على دم ذئبىّ

يتذكر فجاة بهاء العالم

ينتبه إلى لا مبالاة الجسد

إلى أهوال الحواس

إلى أحوال القفص

قفص مسور بفتنة الكواكب»

● شاعر آخر هو «**محمد جاسم مظلوم**» يقول: «إن أية إضافة للشعر العراقى الحديث لا تتم بمعزل عن رؤية شاملة وفحص دقيق للمنجز المتحقق منذ الثورة الشعرية الأولى. ولا يمكن فصل المغايرة عن ضرورتها وشرطها التاريخيين والحضاريين، والذى يتمثل فى استيعاب وجودها فى الواقعة بوصفها (معطى بالقوة) يخرج إلى الفعل بإدراك الذات للشرط التاريخى الداعى إلى هذا التحقق...» يقول مظلوم فى بعض قصائده:

«دائماً، الرجل الخاسر، أصعد السلم،

وفى يدى رسائل معدة للتاجيل،

بينما أتامل، فى الأسفل، ابتعادى

لعلنى الأحد الذى يلى الأحد مباشرة،

أو الأربعاء الموصول بالأربعاء،

فى حاجة إلى، كنت (لا أحد)

مع هذا، سرقوا عدمى».

● الشاعر «صلاح حسن» أحد المشتغلين فى تجارب قصيدة النثر يقول: «إن ما نكتبه اليوم يشكل إضافة... على صعيد الرؤية أولاً ثم تهديم الدعاوى التى تأسر الشعر وتجعل منه كائناً أرضياً.. إن إطلاق سراح الشعر من ـ الكلام ـ إلى ـ اللغة ـ هو بحد ذاته إضافة مهمة. إننا كتبنا القصيدة العمودية والقصيدة الحرة... ولم نجد ما يحقق رؤانا سوى قصيدة النثر رغم صعوبتها العظيمة واستيعابها لمتغيرات العصر العلمى الهائلة... إنها ببساطة تخلصنا من قيد تقليدى قديم لتضعنا فى قيد جديد ولكنه جميل لأنه يتيح لنا أن نغامر وأن نجرب.. وكل ذلك عن طريق (المخيلة) والحلم. أما ما الذى يقف وراء هذا الاختيار.. فأقول نحن».

وهذا مقتطف من إحدى قصائد صلاح حسن النثرية:

«وثمة شئ لا يمكن أن أسميه وأقول ما يحذف عادة كمن يرى الصوت قبل سماعه واللحظة التى ترى الحياة بموتها فيكون اسمها (حياموت) أو (موحياة) بدلاً من الآن.. وقبل أن أفكر برجاحة الحقيقة على الحق يسبقنى إلى مقعد ويدعونى إلى الوقوف إلى جنبه فأشكر طاعتى...»

● وعن فهمه للحداثة يقول الشاعر «**نصيف الناصرى**»: «تبدأ الحداثة من حفر مستمر فى الصخور بواسطة الأصابع، والغاية، إيجاد روح وثابة، قوية ومتمردة،

تتأبى عن الأنماط والأشكال الجاهزة المحكومة بمناسباتها التى لم تعد تصعق، وهنا، ينبغى أن أقول لقراء شعرنا الجديد: إذا كنتم غير قادرين على عناق قصيدة محنطة(تقليدية) فاتركوها وشأنها وسوف تحصلون على متعة تساوى ما دفعتموه من جهد فى الإنصات لحشرجات (ناظمها) أطلقوا سراح المكاييل، حطموا الأصفاد، القوافى، أساليب التأليف المنقرضة، افتحوا نوافذكم لشموس ثقافات العالم».

«منعزلاً بصحرائى والحطام

منعزلاً بالأنقاض

أحلج الآلام منعزلاً بالسراب

منعزلاً بحطام الجسد»

● ومن بين أسماء هذا الجيل تلمع أسماء عدد من الشاعرات الشابات سنتعرف هنا على أسماء ثلاث منهن تمكن من طبع دواوينهن الأولى ومازلن يواكبن المشهد الشعرى ونبدأ بـ «**أمل الجبورى**» التى تقول: «يسكننى الجنون الشعرى بقلق وتوجس خوفاً من أن يفقد الشعر جدواه بعد أن تربعت القصيدة خلف المكاتب، إننى أخاف على الشعر أن يفقد جدواه فى زحمة الطبول كخوفى على الحبيب من سفره الدائم. وفى الشعر وجدت الوطن الذى افقده كلما احسست بالاغتراب الروحى ووجدت فى القصائد الإنسان الذى أتفوق عليه وأمنحه ذاتى» وعنوان ديوان **أمل الجبورى** هو «**خمر الجراح**»...

«غيبنى الآخرون

وهم مشدودون فى مراكب تجوب راسى

الفضة ـ صباح، مرآة تبلع أى جرف يطلع هناك

لترتحل الشواطئ صوب بحر آدمى

الفتح فى العيون

والبنفسج يعرش فى الصداقة والغياب»

● الشاعرة الأخرى هى «**ريم قيس كبة**» المولعة بالنوارس، فجاء عنوان ديوانها الأول «**نوارس تقترف التحليق**» ومن قصيدتها **(هذيان... عند ضريح الذاكرة)** نقتطف الآتى:

«مضى زمن التصوف حان وقت المجزرة

منفاى ظلى

منذ ارتكبت خطيئتى الأولى

وحواء تطالب بالندم

صخبى يطلق صوته

يرمى بثوب العنفوان إلى رصيف الذاكرة

ـ فى أى ميناء تجول؟؟

أى المنافى تستضيف عواءك القبلى

أو تهب احتضاناً دافئاً للمتعبين؟

مولاك يختصر الحنين إلى عدم

مولاك يفتعل الفراغ».

● أما الشاعرة «**دينا ميخائيل**» فديوانها الأول هو «**نزيف البحر**» وتقول عن تجربتها الشعرية:ـ

«أحياناً أشعر بلا جدوى الشعر، وهذا الإحساس باللاجدوى هو نفسه الذى يدفعنى إلى الكتابة.. أكتب لكى أعبر عن إحساسى باللاجدوى... فعبثاً يحاول القلم الصغير أن يجعل الأشياء أقل قبحاً، وعبثاً يحاول تغيير دوران الأرض. ورغم إدراكنا لتلك الحقيقة لا نملك إلا أن نكتب لأننا لا نستطيع مغادرة العالم، هكذا بكل بساطة دون أن نطلق ولو صرخة واحدة!!».

وصلتنا هذه الرسالة من الصديق «عصام الدين احمد امين» يعترض فيها على ما ورد فى افتتاحية العدد العاشر، ونحن ننشرها هنا لنفتح بها بابا للحوار حول ما اثارته من افكار

فى عدد (اكتوبر/٩٤) من مجلة «إبداع» وتحت عنوان «مصر الشاعرة» يطرح رئيس تحرير المجلة/ احمد عبدالمعطى حجازي - رؤية للنهضة الشعرية المأمولة، وجوهر هذه النهضة الشعرية - كما يراها حجازى - هو نهضة اللغة فنهضة الشعر معناها نهضة اللغة». ويتخذ هذا التعريف للنهضة الشعرية مكاناً له في رؤيته الشاملة للنهضة الثقافية عموماً، حيث «نهضة الشعر شرط لنهضة أى فن يستخدم اللغة» وهى نهضة «تنهض بها اللغة والثقافة جميعاً».

ولا أتصور ان اعتراضاً حقيقياً يمكن أن يقوم في مواجهة هذه الفكرة، مادام الشعر حارساً للغة وديواناً لها منذ نطق الإنسان لغة وقال شعرا. لكن المقال نفسه وانطلاقاً من هذه الرؤية للنهضة الثقافية، يثب إلى فروض مثيرة للجدل وغير واضحة المقدمات.

وسوف أتناول هاهنا فرضين او مسألتين عمد الشاعر إلى إثباتهما فى مقالته: المسألة الأولى: هى افتراض الشاعر انه لولا «ظهور» البارودى وشوقى وحافظ وإسماعيل صبرى وغيرهم، لما «ظهر» محمد عبده والمويلحى واحمد لطفى السيد وطه حسين والعقاد وسعد زغلول وغيرهم.

من الثابت أن للشعراء والكتاب المذكورين دورًا فى «حركة الإحياء اللغوية الشاملة» ومن المعروف أيضاً أنهم أثروا فى وجدان المصريين وأفكارهم ومشاعرهم ابلغ التأثير، ومن بين هؤلاء المصريين ولاشك رواد التجديد فى الفكر والثقافة والأدب والدين والقانون، وغيرها من مجالات الحياة فى مصر الحديثة وقد ذكر المقال بعض اعلامهم. لكنه من المعروف أيضاً وجود مجموعة من الظروف والتفاعلات و «المناخات الفكرية والسياسية والاقتصادية والاجتماعية التى خضع لها الرواد وتأثروا بها واشتركوا فى مواجهتها جميعاً دون استثناء الشعراء منهم. من بين هذه المؤثرات واهمها الصدمة الحضارية الناتجة عن ملاقاة الحضارة الغربية الحديثة المتقدمة فى أحدث منجزاتها (الطهطاوى لم يشتهر شاعراً!!) لذلك يصبح من قبيل المبالغة او المجازفة القول «بهؤلاء» و «هؤلاء» اى فصل الشعراء منهم عن الآخرين فى ظل وجود الجميع داخل المناخ نفسه خاضعين للظروف نفسها وبخاصة فى حالة غياب أسبقية زمنية حاسمة تتيح لهؤلاء اسبقية على الآخرين. اما المسألة الثانية: فهى الخاصة بتناول الشاعر لـ «ازمة القصة ومعاناتها» فى وطننا، حيث يرى أن اللغة فى إنتاجنا القصصى مشكلة جوهرية كما أن إنتاجنا القصصى «يعجز فى اغلب الأحوال عن دراسة الشخصيات ووصف الأشياء، عجزه عن توسيع آفاق التجربة وسبر اغوارها. ويطالبنا بأن نقارن بين قصصنا والقصص المترجم حيث تدلنا المقارنة على «فقر العالم القصصى» لقصصنا العربية.

وهذه أحكام قاطعة لاتستند - كما قلت - إلى مقدمات معقولة، وليس لها أساس واقعى يُحسب لها. وهى فى مجموعها مغرقة فى الغرابة، وأن أدلل على غرابتها بذكر أسماء لأشخاص لهم قامتهم السامقة وإسهاماتهم المحققة فى فن القصة، وهى أسماء لا تستثنى جيلاً؛ وتتدرج خلفاً عن سلف. كذلك فإننى لن أعمد إلى ذكر إنجازات القص فى وطننا وما تحقق له من تطوير فى الشكل والأدوات والتكنيك والمضمون الحداثى لكننى بدلاً من ذلك سوف أستدعى شاهدى نفى من نماذج القصة المصرية وهما القصتان المنشورتان بالعدد نفسه من مجلة إبداع (اكتوبر/٩٤)، حيث وجدتنى مضطراً إلى الانتقال إلى قراءتها فورياً كى أرى على أى وجه تتحقق آراء المقال! ولم أجد شيئاً مما قال، بل قلت لنفسى: حقاً إن «مصر قصاصة» وإن لم أفكر أبداً فى إنكار أن «مصر شاعرة».

يعتب علينا شعراء كثيرون ممن ينشرون في هذا الباب ويلوموننا لأسباب مختلفة، فبعضهم غاضب لأنه لم ينشر حتى الآن، وبعضهم لأنه لم ينشر إلا مرة واحدة، وبعضهم لأن أعماله لم تأخذ مكانها في متن المجلة وهم يعبرون عن هذا الغضب بحدة وسخرية تدل على إحساس أكيد بتقصير هيئة تحرير المجلة، كما نرى في قصيدة كل من الشاعر نصر الدين انور «والسيد التحفة»، وكما يبدو من رسائل «ياسر شعبان» و «محمد إبراهيم عيسى»؛ فالصديق «محمد» مثلا، يرى أن ما يكتبه يتفوق فنيا علي ما هو منشور في متن المجلة، ومع ذلك فلم يكلف أحد من هؤلاء الأصدقاء نفسه بإصلاح عمله وتنقيته من الأخطاء؛ ولم يراجع مطولاته التي لو نشرنا إحداها لا بتلعت كل المساحة المخصصة لديوان الأصدقاء، وقد تركنا هذه الأخطاء كما هي بين قوسين.

•

ديوان الأصدقاء

قصص قصيرة جدا

شعر: دنيا الأمل إسماعيل حسونة ـ العريش

موت

كنت أحبك ،كنت تحبني
وافترقنا..
ثم ـ بعد زمن طويل ـ التقينا..
لكنك لم تكن تحبني
ولم أكن أحبك
كنا قد متنا

غرق

حين كان النيل ينشر عباءة مائه...
كانت تصدر عنه حركات منمنمة
وأنا وأنت كنا نظن..
أنه يفعل ذلك من أجلنا
لكننا حين حاولنا المروق فيها
غرقنا

تمرد

كانت ساعة الجامعة تعلن
استياءها من الوقت
والطلاب والطالبات يعلنون تمردهم..
بتشابك الأيدي والكلمات الهامسة..

•

رحـــيل وطـن

شعر: أحمد محمد النقيب ـ الإسكندرية

أتيت لك..
وفي يميني جَعبةُ اللعبْ..
والتين والزيتون والزبيب والرطبْ
وشمعة الفانوسِ في لون الذهبْ

أتيت لك..
كقلب طفل لم يذق طعم السغبْ..
محملا بالحلم، بالآمال. لا نَصَبْ..
كى أحتوى فؤادك الصغير بين خافقى..
فالدار. انت ضوؤها
وفى سناك راحتى بعد التعب
وبسمتك.. وضحكتك.. وثورتك.. وهدأتك
تفرج الكرب!!
(بابا)
تخرج من بين شفاهكْ..
كقبلة فوق الجبين حانية..
وبلسم يبدد الأنين فى مواضع الألم..
ونسمة تجىء ساعة الهجير تطفىء اللهب!!

أتيت لك..
والناس ـ بالطريق ـ صحبة مهنئه..
ـ شهر كريم، واقترب..
تزينت له المساجد، المآذن، القببْ،،
تعطرت له الخطبْ،،
تجملت لطيفه المساكنُ، الأماكنُ، الدروبْ،،
والناس للسماء ناظرون فى طربْ..

ـ هل الهلال يا ترى.. أم لم يهل؟
وأنت يا بنى
أدركت أن لحظة الميلاد تقترب!
وكنت ترتقب..

ما كنت أدرى أن قلبك الصغير يعرف الخبرْ
ويدرك الأسرار من خلف الحجبْ
وأن هذه السماء تسكنه!

فدائما ما كنت ترنو لمواقع الشهب..
تسألنى.. عن الإله، والرسول،،
وصحبة القرآن والسنن..
ما كنت أدرى أن ضوءك البهى كان صحبا مرتهن..
أعد للرحيل!

أيا فؤاداً كان لى قلبا.. وطنْ..
أتيت لكْ..
محملا.. بقلبى الذى يهده الحزن،،
بحلمى الذى..
.... أودعته الكفن!!!

●

حنظلة

مهداه إلى د. عيد عيد صالح

شعر: محمد سنيور ـ إدكو

فى حين بدأت أعد الزاد لرحلتنا
قد كان الحلم الأخضر ينمو

يُسقى من شريانِ البهجةِ والأفراحْ
يسقى من شريان الوهج المترامى

من هالات النور بداخلنا
قد كنتُ احسُ بان العمر لنا
قد كنت احس بان الحب لنا
بل قلتُ كثيراً جداً كان يقينى ان الشوك الدامى
لا يدمينى
قلت كثيراً جداً
جداً
حين اردت السير
وجدت صخورَ القسوة بالمرصادِ
تريدُ إبادةَ هذا الحلم
الماضى فى دربِ الصحوه
وتسدُ دروبَ خطاى علىّ..
وتحفر فى الطرقات سبيلاً يودى بى
للاتراح

اعدو لأجمّع اشتاتى
فأحاط بدائرةٍ
لاتدرك منى غير الجسم
فاتركه...
تتبعثر اشلائى
تتفرق فى ارجاء الأرض

ويعانق روحى النور
فتلثم وجه الشمس
وترجع تسكن فى أجواء العمر
وتبقى فى عمر الأجواء
وتسكن فى انحاء الكل
وتسرى فى كل الأنحاء
لتقطف بعض ثمار الموت
وتزدهر الرحلهْ

●

«طقوس»

شعر: عبد الرحمن داود ـ مطوبس /كفر الشيخ

لملم بقايا رحلتك
واسكبْ علي الأحداقِ شيئاً من دمى
جسدى تعرّىْ
بَعْثَرَتْهُ الأغنياتُ على مخارجِ أمّتىْ
فتهندستْ أوجاعُنا
خمْساً عجافاً
والمدىْ..
وَطَنٌ وغانيةٌ
وَدُرُبُكَ ينحنىْ
فيخُطُّ جُرْحى واشتهائكَ للسَفَرْ
وشوارعُ العمرِ الجريح إلى دمى
لا تنتمى
سَقَطَتْ مداخلُ صَبْوَتى حين انشطارى

وانكسارِ النبضِ
فى جَفْنِ الارقْ
فاضممْ جَنَاحَك يا مُهاجر
وانتظرْ
إنّ الترددَ والمثولَ تشابها
وَغَفتْ خيولى واستدار بنا الألمْ
والسابحاتُ إلى انعتاقى ظامئاتٌ للجنونِ المستحبْ
هل راوَدَتْنى خلْسَةً احلى النساءِ فأوَرَثَتْنى ضعفها ..!!
ضعفى المهاجرُ يحتوى
طقسَ الأجنّة فى الحَشا أغرودةً
فأطارحُ الوَجَعَ المُشاكسَ دَهْشَةً
دَنْدِنْ بكاءَكَ يا..
وغنّى للوَطَنْ

نفس الأشياء .. ثانيةً

شعر: ياسر شعبان ـ القاهرة

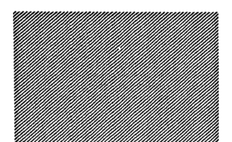
انا
من يصنع تلك الهواجس
ويُزحم الصدر بالذى كان
صوت البحر فى الرأس
وصوت تهشم القواقع
تحت الأقدام الكبيرة ـ المتسكعة..
انا مَنْ يختلى بى
اقرفص فى رُكن
وأحدق فى رُكن
اقشر الجلود
واغرس أصابع فى مكمن الوجع
ـ لابد من هذا العذاب
كى أراكم كما ينبغى ـ
انا
مَنْ ينصب لنفسه الفخاخ
وأدخل المعارك
التى لا ينتصر بها احَدْ
هكذا
اختار دائما غير المُمكن
مُتخذاً هيئة المُندهش فى امتعاض
ـ اعرف: كل الذى أراه مُعادْ ـ
وأحياناً آخذ هيئة المنفلت من فخ الدببة
اهذى بكلمات عبيطة
واقفز .. اشوح .. اسقط .. اتمرغ
ثمَ
اقف متُسَمعا
أطلق صيحَة فزعة
ودماغى تجذبنى لفخ الدببة ـ ثانية
تقريباً
انا مُصاب بجنون
من نوع خاص
وعجيب

•

من قصيدة: ديوان الأصدقاء

شعر: السيد التحفة ـ شبراخيت

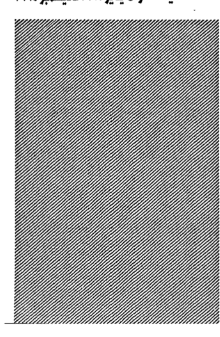
ردوا... أو .. لا تردوا انشروا... أو.. لا تنشروا
علقوا.. أو.. لا تعلقوا
فأنا من نفسى واثق
وكلانا فى بحرِ اللجاجة يغرق
شعرٌ.. ضعيفٌ خاطئٌ
فى الصرف والأوزان والإعرابْ
ما يقوله إلا هازئٌ
بالشعر والشعراء والكتَّاب
ما يقوله إلا (قامىءٌ)
يحاول ـ عبثا ـ أن يطاول السحابْ
والشعر منه (بارىءٌ)
براءة النبوةِ من الكذابْ
يا سادتى: مهلاً .. مهلا
فلقد أدمانا السوط
سوط الكلماتْ
وتمنينا ـ من فرط اليأس ـ
أن يدهمنا الموت
كى ننسى الطعناتْ
فما نحن إلا زهورٌ يانعةْ..
لا تنمو إلا فى شمسِ الأملِ الساطعةْ



كشـــاف



السنة الثانية عشر ● يناير ١٩٩٤ - ديسمبر ١٩٩٤





أعد كشاف هذا العام فى ثلاثة جداول : الجدول «١» لرموز تصنيف موضوعات المجلة للاستفادة منه فى الجدول «٣» والجدول «٢» لموضوعات المجلة مرتبة ترتيباً ألفبائيا حسب تصنيفهافى الجدول «٣» للمؤلفين والكتاب مرتبا ترتيبا ألفبائيا ، مع الرقم المسلسل للموضوع ، ورمزه كما ورد فى الجدول «١» فضلا عن كشاف خاص باصدقاء إبداع.

إعداد : سلوى مصطفى
إشراف : شمس الدين موسى

كشاف مجلة إبداع ١٩٩٤

(السنة الثانية عشر)

جدول رقم (١)

المادة	الرمز	المادة	الرمز	المادة	الرمز
الافتتاحية	ف	الدراسات	د	الشعر	ش
القصة	ق	المتابعات	مت	الرسائل	ر
الفن التشكيلى	فن	تعقيبات	ت	ندوات	ن
مكتبة	م	فصول من روايات	نص	مسرحيات	س
				حوارات	ح

جدول رقم (٢) الموضوعات

مسلسل	الموضوع	المؤلف	العدد	الصفحة
	أ - الافتتاحية (٩) افتتاحية			
١	الفية بن حزم الاندلس	حسن طلب	٩	٤
٢	بيروت توأم القاهرة	أحمد عبد المعطى حجازى	١	٤
٣	التراث القبطى تراث لكل المصريين	» » »	٢	٤
٤	ترويض الموت		٥	٤
٥	رؤيا الموت		٤	٤
٦	قصيدة وفيلم ومظاهرة إرهابية	حسن طلب	١٢	٤
٧	القيمة المادية مهمة .. والقيمة المعنوية أهم!		٧	٤
٨	ماذا يقول إميل حبيبى لضحايا المذبحة؟		٣	٤
٩	مصر الشاعرة		١٠	٤

مسلسل	الموضـــوع	المـــؤلف	العدد	الصفحة

ب - الدراسـات (٩٠) دراسـة

مسلسل	الموضوع	المؤلف	العدد	الصفحة
	د - القصص (٤٨) قصة			
١	أبيض وأسود	نعمات البحيرى	٤	١٠٨
٢	الأجنة والذئاب	شريفة الشملان	٨	٨٩
٣	البعض يرتدى ثياباً	مصطفى الأسمر	١٢	٩٥
٤	البكاء عريا	فؤاد قنديل	٩	٦٢
٥	بين عشرة جدران	سلوى النعيمى	٢	١٢٧
٦	تبتسم	محمود حنفى	١١	٨٠
٧	تداعيات	أمينة زيدان	٧	٦٨
٨	تفسخ	محمد حافظ صالح	١٢	١٠٧
٩	تلاش	جمال الغيطانى	١٢	٥٩
١٠	ثلاث حكايات صغيرة	فوزى على الدينارى	٩	٨٨
١١	الحزن فى المقاطع	محمد مستجاب	١٠	١٠٣
١٢	حكايات	عبدالمنعم الباز	٧	٧١
١٣	حمامة فى الظهيرة	لطفية الدليمى	٦	٨٩
١٤	خدعة	غادة عبدالمنعم	٧	٧٤
١٥	سمك مشوى	خيرى شلبى	٤	٥١
١٦	صحاف الحمام	عبدالحكيم حيدر	١١	٩٧
١٧	ضربة جرس	ميسلون هادى	٥	٦٤
١٨	طائر صغير لا يحلق	ناصر الحلوانى	٣	٦٦
١٩	طالق المطلوق	أحمد الشيخ	٥	١٠٥
٢٠	ظل الشمس	محمد عبدالرحمن المر	١١	٩٠
٢١	ظل الظلال	رمسيس لبيب	٢	١٢٣
٢٢	العشق الموت	محمود حنفى كاب	٣	٩٩
٢٣	العصافير تتوه أيضا	جار النبى الحلو	٧	٥٢
٢٤	العصافير تؤرق صمت المدينة	نعمات البحيرى	٨	٧١
٢٥	عفن	محمد عبدالسلام العمرى	٣	٩٤
٢٦	عيون لا تطرف	نعيم عطية	٥	٩٣
٢٧	غريبان	محمد صدقى	٣	٢٣
٢٨	فى سبيل الحجاز	خالد منتصر	٧	٦١
٢٩	فى الصباح	نورا أمين	٦	١٠١

مسلسل	الموضــــوع	المــؤلف	العدد	الصفحة
٣٠	القرين	محمد عبدالملك	٣	٤٢
٣١	لا أبواب لهذا البيت	عبدالستار ناصر	٤	٨٥
٣٢	لاوقت للنستالوجا	ادوار الخراط	١٢	٦٥
٣٣	لباس العاشقين	رفقى بدوى	٩	١٠٢
٣٤	اللعبة	حمدى البطران	٨	٨٢
٣٥	للكآبه وقت	عاطف فتحى	٥	١١٦
٣٦	مجرد تماس	شمس الدين موسى	٦	٩٥
٣٧	المعدية	سمية رمضان	٩	٩٥
٣٨	مضحكات كونية	بدر الديب	٦	٧٦
٣٩	مضحكات كونية		٧	٤٩
٤٠	مضحكات كونية		٨	٦١
٤١	مضحكات كونية		١٠	١٠٩
٤٢	مضحكات كونية		١١	٧٢
٤٣	مضحكات كونية		١٢	٤٤
٤٤	المنتهى	مصطفى ابو النصر	٧	٥٥
٤٥	هلوسات جندى	نجم والى	١٢	٨٥
٤٦	هم صخب من حولك	نعيم عطية	٩	٢١
٤٧	هواجس متباينة	جمال عثمان همد	٨	٩٧
٤٨	هوية	عبدالوهاب الاسوانى	٩	٣٥

هـ - المتابعات (٤١) متابعة

١	الأب جورج شحاته قنواتى راهب الفلسفة	حسن طلب	٣	١١٤
٢	ابن رشد فى كتاب جديد	نجوى يونس	٦	١٢٩
٣	«احتفال خاص على شرف العائلة»	مصطفى منصور	٦	١٢٠
٤	ادوارد ألبى كما قدمته فرقة ريبورترى	خالد حجازى	١٢	١٢٧
٥	ارابيسك ـ موزايكو فى حب مصر	هناء عبد الفتاح	٥	١٢٣
٦	أرض الاحلام يفوز بجائزة جمعية النقاد	محمد بدر الدين	٣	١١٥
٧	أغنية (من غير ليه)	كمال اسماعيل	٦	١٢٧
٨	إنما رام بشر مثلنا	فريال كامل	١٢	١٢٢

و - الرسائل (٤٢) رسالة

ز – الفن التشكيلى (١٢) دراسة وملزمة بالألوان

مسلسل	الموضــــوع	المــؤلف	العدد	الصفحة
٩	محمد عبلة وتحولات السلم والثعبان	صلاح ابو نار	١٢	
١٠	المسافر خانه	عصمت والى	٨	٥٤
١١	نماذج من الفن القبطى	ايزاك فانونس	٢	
١٢	وجوه مروان قصاب وأقنعته	عيسى علاونه	١١	

ح - تعقيبات (٨) تعقيبات

١	التراث القبطى تراث لكل المصريين	صلاح الدين محسن	٧	١٢٥
٢	حرية النشر حرية الابداع	محمد عبدالرحمن يونس	٣	١٣٥
٣	حول عدد ابداع فبراير ١٩٩٤	بيومى قنديل	٣	١٣٤
٤	شيطنة الآخر	صالح راشد	١٢	١٣٩
٥	الصوت والصدى فى «ليست زبرجدة»	سيد محمد السيد	١	١٣٥
٦	تعقيب	كمال فريد اسحاق	٤	١٥١
٧	تعقيب	ماهر شفيق فريد	١١	١٢٩
٨	تعقيب على تعقيب	ادوار الخراط	١٢	١٣٨

ط- حوارات (٣) حوار

١	حوار بين كورسوا وماركيز	ت/ نجم والى	٨	٤٨
٢	حوار مع الكاتبة البنجلاديشية تسليما نسرين	ت/ حياة الشيمى	١٠	١١٣
٣	شكسبير وبروكفيف يلتقيان	مجدى فرج	١٢	١٢٩

ى- المكتبة (١٢) مكتبة

١	الاسلام السياسى	آسرة رمزى	١٢	١٣٥
٢	انغام الموت فى مجرى العيون (عربية)	عبدالرحمن أبو عوف	٦	١١٢
٣	«بكات الدم» وشهادة جيل (عربية)	عبدالرحمن أبو عوف	٩	١٢٢
٤	حدود الحرية فى الخطاب الادبى (عالمية)	رمضان بسطاويسى	٨	١١٥

ك ـ فصل من رواية (٢)

ل ـ مسرحيات (١) مسرحية



جدول رقم (٣)
المؤلفون

مسلسل	الاسم	رقم الموضوع	الرمز
١	أسرة رمزى	٤٧	د
		١	م
٢	ابراهيم الخطيب	٥	ش
٣	ابراهيم داود	٦٢	ش
٤	ابراهيم عبدالمجيد	١٦	ر
٥	ابراهيم عيسى	٧٣	د
٦	ابراهيم فارس	٣٣	مت
٧	أحمد اسماعيل	٧٢	د
٨	أحمد الشيخ	١٦	ق
٩	أحمد عبدالمعطى حجازى	٢	ف
		٣	ف
		٧	ف
		٩	ر
		٥	ف
		١٤	ر
		٥٤	ش
		٤	ف
		٦	ف
		٧٠	ش
		٨	ف
		٣١	ش
		١١	مت
١٠	أحمد عتمان	٤٠	د
١١	أحمد على أحمد	٢٢	ر
١٢	أحمد عمر شاهين	٣٢	د
١٣	أحمد غازى	٥٠	ش
١٤	احمد كمال زكى	٥١	د
١٥	أحمد مرسى	٢٤	ر
		٢٨	ر
		١١	ر
		٨	ر
		٥	ر
		١٣	ر
		١٥	ر
		٢٨	د
		٣٩	ر
		٣٥	ر
١٦	أحمد يمانى	٧٥	ش
١٧	ادوار الخراط	٦١	د
		٢	فص
		٣٢	ق
		٩	د
		٤١	د
١٨	اسماعيل صبرى	٣٦	ر
		٢٩	ر
		٣٧	ر
		٢٥	ر
		١٨	ر
١٩	اسماعيل عقاب	٨	ش
٢٠	أشرف ابو جليل	١٠	مت
		٤	م
٢١	أمجد ريان	٦٨	ش
٢٢	أمينة زيدان	٦	ق
٢٣	ايزاك فانوس	٥٦	د
		١٢	فن
٢٤	أيمن حمدى	٢٥	ش
٢٥	البابا شنوده	٧٣	ش
٢٦	ببهاء ولد بديوة	١٠	ش

مسلسل	الاسم	رقم الموضوع	الرمز
٢٧	بثينة الناصرى	١٠	ر
٢٨	بدر الديب	٧١	د
		٣٤	ق
		٣٥	ق
		٣٦	ق
		٣٧	ق
		٣٨	ق
		٤٣	ق
٢٩	بيومى قنديل	٣	ت
٣٠	التحرير	٢٦	مت
		١٢	مت
		١	فن
٣١	جار النبى الحلو	١٩	ق
٣٢	جرجس شكرى	٢٤	ش
٣٣	جمال صدقى	٨٤	د
٣٤	جمال الغيطانى	٩	ق
٣٥	جمال عثمان همد	٤١	ق
٣٦	جمال القصاص	٧	ش
		٣٩	ش
٣٧	جهاد داود	٢٩	مت
٣٨	حازم هاشم	٣٦	د
٣٩	حسن خضر	٥٧	ش
٤٠	حسن طلب	٢٧	د
		١	مت
		٣٥	ر
		١١	د
		٦٦	د
		٧٤	د
		٣٢	ش
		١	ف
		٣٣	ش
		٥٥	ش
		٦	ف
٤١	حلمى سالم	١٥	ش
٤٢	حمادى الزنكرى	٤٢	د
٤٣	حمدى البطران	٣٠	ق
٤٤	حياة الشيمى	٢	ح
٤٥	خالد أحمد حجازى	١٩	مت
		٤	مت
٤٦	خالد حمدان	٢١	ش
٤٧	خالد منتصر	٢٥	ق
٤٨	خليل عودة	١٢	ر
٤٩	خليل النعيمى	١	فص
٥٠	خيرى شلبى	١٢	ق
٥١	دورتا متولى	١٧	ر
٥٢	راغب حبش مفتاح	٧٨	د
٥٣	رضا العربى	٢٩	ش
٥٤	رفقى بدوى	٢٩	ق
٥٥	رمسيس لبيب	١٨	ق
٥٦	رمضان بسطاويسى	٣	م
٥٧	زين السقاف	٣	ش
٥٨	شحر عبدالرازق	٣٨	د
٥٩	سلوى النعيمى	٤	ق
٦٠	سليمان نسيم	٢١	د
٦١	السماح عبدالله	٢	ش
٦٢	سمية يحيى رمضان	٩	م
		١٦	د
		٣٣	ق
٦٣	سميح شعلان	١٩	د
٦٤	سميحة عبدالشهيد	٥٣	د
٦٥	سمير حنا صادق	٢٢	مت
٦٦	سمير سرحان	٨١	د
٦٧	السيد امام	٢٥	د
		٤٨	د
٦٨	سيد محمد السيد	٤	ت
٦٩	شاكر خصباك	١	مس

مسلسل	الاسم	رقم الموضوع	الرمز
٧٠	شريفي الشافعي	٢٠	ش
٧١	شريفة الشملان	٢	ق
٧٢	شعبان يوسف	١٧	ش
٧٣	شمس الدين موسى	٨	م
		١٥	مت
		٣٢	مت
		٣٢	ق
		٦	م
		١٠	م
٧٤	شوقي شفيق	٥٩	ش
٧٥	صالح سليمان عبدالعظيم	٢٧	مت
٧٦	صالح راشد	٥	ت
٧٧	صبحي شحروى	٢	ر
		٣٨	ر
		١٧	د
٧٨	صبرى حافظ	٣	ر
		٣٩	د
		٦	ر
		٣١	ر
		٤	ر
		٨	مت
		٢٦	د
٧٩	صلاح أبو نار	٧	فن
		٩	فن
٨٠	صلاح الدين محسن	١	ت
٨١	صلاح فضل	٧	د
		٩	د
		٤٠	مت
٨٢	صلاح قنصوه	٢	د
٨٣	طارق حسان	٢٤	مت
٨٤	طاهر البربرى	٣١	مت
٨٥	ظبية خميس	١٦	ش
٨٦	عادل عزت	٢٣	ش

مسلسل	الاسم	رقم الموضوع	الرمز
٨٧	عاطف فتحى	٣١	ق
٨٨	عباس محمود عامر	٤٥	ش
٨٩	عباس محمود العقاد	٤٥	ش
٩٠	عبدالحكيم حيدر	١٣	ق
٩١	عبدالرحمن ابو عوف	١	م
		٢	م
٩٢	عبدالرزاق عبدالواحد	٥١	ش
٩٣	عبدالستار ناصر	٢٨	ق
٩٤	عبدالعزيز الحاجى	٦٩	ش
٩٥	عبدالعزيز موافى	٤٠	ش
٩٦	عبداللطيف عبد الحليم	٤٠	ش
		٤٥	د
٩٧	عبد المنعم الباز	٩	ق
٩٨	عبدالمنعم تليمه	٥٥	د
		٦٩	د
٩٩	عبدالمنعم رمضان	٥٢	ش
		٧٧	ش
		٧١	ش
١٠٠	عبدالمنعم عواد يوسف	١١	ش
		٧٢	ش
١٠١	عبدالناصر صالح	٦١	ش
١٠٢	عبدالوهاب الاسوانى	٤٢	ق
١٠٣	عبدالوهاب البياتى	٣٠	ش
١٠٤	عبدالوهاب داود	١٦	مت
١٠٥	عز الدين المناصرة	٣٧	ش
١٠٦	عزمى عبدالوهاب	٨٨	ش
١٠٧	عصمت والى	٩	فن
١٠٨	على الشلاه	٣٥	ش
١٠٩	على عفيفى	٥٨	ش
١١٠	عيسى علاونة	١٣	فن
١١١	غادة عبدالمنعم	١١	ق
١١٢	فاروق سلوم	٣٨	ش
١١٣	فاروق شوشة	٤	ش

مسلسل	الاسم	رقم الموضوع	الرمز
		٢٧	ش
١١٤	فاطمة قنديل	٣٩	ش
١١٥	فتحى عبدالسميع	٦٤	ش
١١٦	فتحى عبدالله	٤٦	ش
		١١	م
١١٧	فتحى غانم	٨٠	د
١١٨	فتحى فرغلى	١٩	ش
١١٩	فريال جبورى غزول	٣٨	ر
١٢٠	فريال كامل	٣٤	مت
		٨	مت
١٢١	فريدة مرعى	٣٠	مت
١٢٢	فؤاد بدوى	٤٢	ش
١٢٣	فؤاد قنديل	٣	ق
١٢٤	فوزى على الديناري	٧	ق
١٢٥	كامل الرملى	٧٧	د
١٢٦	كريم الاسدى	١٩	ر
		٧٢	ش
١٢٧	كريم عبدالسلام	٧	م
١٢٨	كمال اسماعيل	٦	مت
١٢٩	كمال عمارة	٥	م
١٣٠	كمال فريد اسحاق	٦٥	د
		٥	ت
١٣١	لطفى عبدالبديع	٤٩	د
		٤٤	د
		٢٣	د
		٣٣	د
		٣	د
		٣٢	د
١٣٢	لطفية الدليمى	١٠	ق
١٣٣	لوث جارثيا كاستنيون	٣٢	ر
١٣٤	ماجد موريس ابراهيم	٣٠	د
		٣٠	د
		٢٤	ر

مسلسل	الاسم	رقم الموضوع	الرمز
١٣٥	ماجدة خير الله	٣٥	مت
١٣٦	مارى تريز عبدالمسيح	٤	فن
١٣٧	ماهر حسن	٣٦	ش
١٣٨	ماهر شفيق فريد	١٤	مت
		١٠	د
		٧٩	د
		٣٧	مت
		٦	ت
١٣٩	مجدى قناوى	٦	فن
١٤٠	مجدى فرج	٣	ح
١٤١	مجدى يوسف	٣٤	ر
١٤٢	محسن مطلك الرملى	٣	ر
١٤٣	مختار العطار	٣	فن
		٥	فن
١٤٤	مروان العلاونة	٢٧	ر
١٤٥	مريد البرغوثى	٦٦	ش
		٦٥	ش
		٥٦	ش
١٤٦	محمد ابراهيم ابو سنة	١٤	ش
		٦٢	د
١٤٧	محمد أحمد حمد	٧٦	ش
١٤٨	محمد بدر الدين	٥	مت
		١٨	مت
		٣٧	مت
١٤٩	محمد التهامى	٢٨	ش
١٥٠	محمد حافظ صالح	٨	ق
١٥١	محمد الحمامصى	٤٧	ش
١٥٢	محمد الخالدى	٦٤	ش
١٥٣	محمد خلف الله	١	ش
١٥٤	محمد سعيد العشماوى	١٢	د
١٥٥	محمد سليمان	٩	ش
		٣٣	ر
		٧٤	ش

مسلسل	الاسم	رقم الموضوع	الرمز
١٥٦	محمد الشهاوى	٤٤	ش
١٥٧	محمد صدقى	٢٤	ق
١٥٨	محمد طه حسين	٢٠	مت
١٥٩	محمد عبدالله	٢٨	مت
١٦٠	محمد عبدالرحمن المر	١٧	ق
١٦١	محمد عبدالرحمن يونس	٢	ت
١٦٢	محمد عبدالسلام العمرى	٢٢	ق
١٦٣	محمد عبدالقادر سبيل	٨٠	ش
١٦٤	محمد عبداللطيف	١	د
١٦٥	محمد عبدالملك	٢٧	ق
١٦٦	محمد على شمس الدين	٦٠	ش
١٦٧	محمد على الكردى	٨٤	د
١٦٨	محمد غيطاس	٥٤	د
١٦٩	محمد فتحى	٨	د
		٥	د
		٦٢	ش
١٧٠	محمد فريد أبو سعدة	٦٧	ش
		٦١	ش
١٧١	محمد فهمى سند	٦	ش
١٧٢	محمد الفيتورى	٤٨	ش
١٧٣	محمد القيسى	٧٨	ش
١٧٤	محمد محمود عبدالرازق	١٥	د
١٧٥	محمد مستجاب	٨	ق
١٧٦	محمود أحمد العشيرى	٦٠	د
		١٧	د
١٧٧	محمود أمين العالم	٣٤	د
		٣٥	د
		٥٠	د
		٧٠	د
		٧٦	د
١٧٨	محمود بقشيش	٨	فن
١٧٩	محمود حنفى	٥	ق
١٨٠	محمود حنفى كساب	٢١	ق

مسلسل	الاسم	رقم الموضوع	الرمز
١٨١	محمود نسيم	٣	ش
		٢٦	ش
١٨٢	مراد وهبه	٦٧	د
		٦٨	د
		٦٤	د
		٢٠	د
		٤٦	د
		٥٢	د
		٥٨	د
		٣١	د
		٧٥	د
		٣٧	د
١٨٣	مسكويه	٢٩	د
١٨٤	مصطفى أبو النصر	٣٩	ق
١٨٥	مصطفى الأسمر	٣	ق
١٨٦	مصطفى منصور	٣	مت
١٨٧	مصطفى ناصف	٣٧	د
		٥٩	د
		٨٣	د
١٨٨	منى أبو سنه	١٤	د
		٨٢	د
١٨٩	منى السعودى	٢	د
١٩٠	منيرة عبدالمنعم كروان	٤٣	فن
١٩١	ميسلون هادى	١٤	ق
١٩٢	ميلاد حنا	٢٢	د
		١٥	د
١٩٣	ميلاد زكريا يوسف	٧٩	ش
١٩٤	مينا بديع عبدالملك	٤	د
١٩٥	ناجح جغام	١	ر
١٩٦	ناصر الحلوانى	١٥	ق
١٩٧	نبيل على	٦	د
١٩٨	نبيل فرج	٥٧	د
		٦٣	د

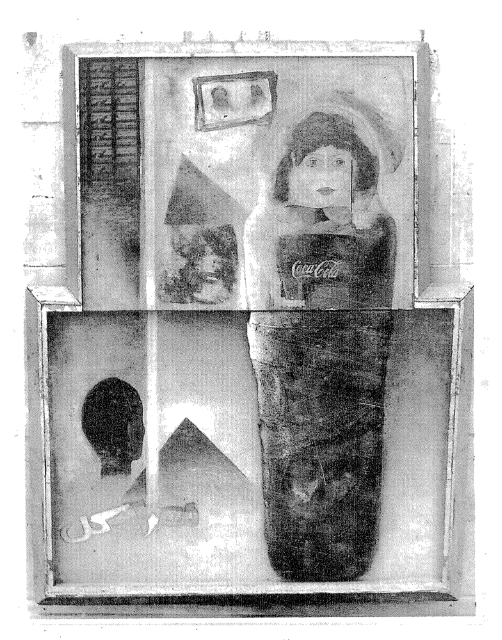
مسلسل	الاسم	رقم الموضوع	الرمز
١٩٩	نجم والى	١	ح
		٤٥	ق
٢٠٠	نجوى يونس	٢	مت
٢٠١	نعمات البحيرى	١	ق
		٢٠	ق
٢٠٢	نعيم عطيه	٢٣	ق
		٤٠	ق
٢٠٣	نورا أمين	٢٦	ق
		١٨	د
		٢١	ر
		٢٠	د
٢٠٤	نوفل نيوف	١٨	ش
٢٠٥	هاتف الجنابى	٤١	ش
٢٠٦	هالة لطفى	٣٤	ش
		٢٣	مت
٢٠٧	هدى حسين	١٢	ش
٢٠٨	هناء عبدالفتاح	١٧	مت

مسلسل	الاسم	رقم الموضوع	الرمز
		١٣	مت
		٢٥	مت
		٤	مت
		٩	مت
		٧	مت
		٣٠	ر
		٢٦	ر
٢٠٩	هيام أبو الحسين	٣٦	مت
٢١٠	وليد منير	٢٢	ش
		١٣	ش
٢١١	وليم سليمان قلادة	١٣	د
٢١٢	ياسر الزيات	٥٣	ش
٢١٣	يحيى حجى	٢٣	ر
		٧	ر
		٢٠	ر
٢١٤	يسرى خميس	٩	ش
٢١٥	يوسف ادواد وهيب	٦٣	ش



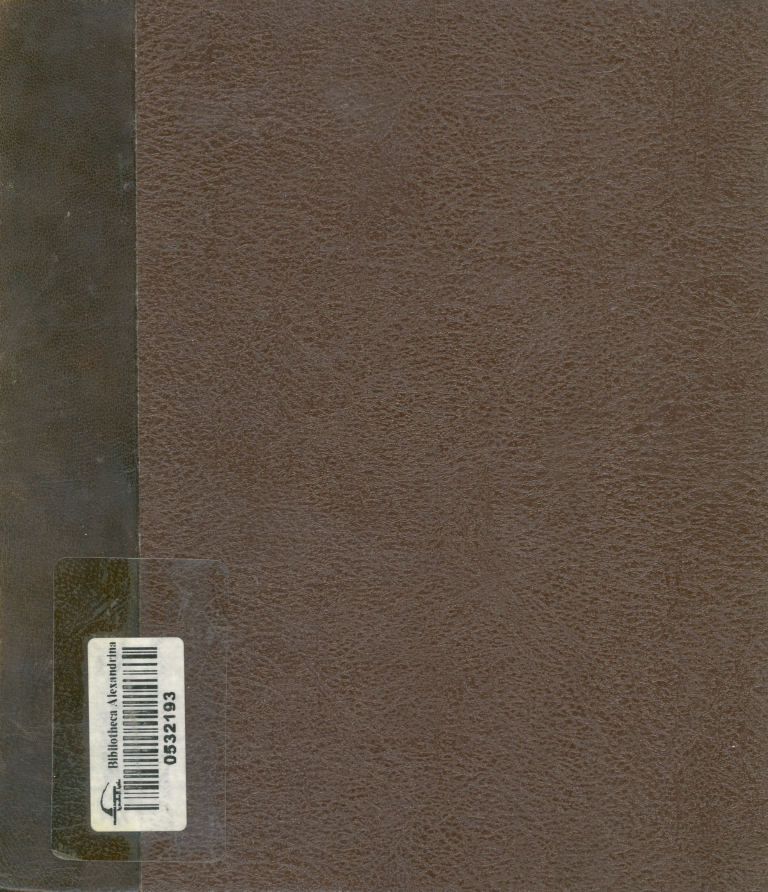
كشاف أصدقاء إبداع
١ ـ الشعر

كشاف أصدقاء إبداع
ب ـ القصة



لوحة للفنان ثروت البحر من معرضه الأخير

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب


Bibliotheca Alexandrina
0532193